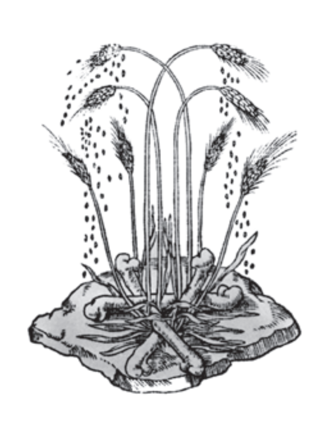
Достоевский
И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Люди, принявшие их в себя, становились тотчас ж
бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди н
считали себя так умными и непоколебимыми в истине, ка
считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее свои
приговоров, своих научных выводов, своих нравственны
убеждений и верований. Целые селения, целые города и народ
заражались и сумасшествовали. Все были в тревоге и н
понимали друг друга, всякий думал, что в нем в одном
заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя
грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и ка
судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром

#4/2019



ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА. Филологический журнал. – 2019. № 4 (8)
М.: ИМЛИ РАН, 2019. – 224 с.
Подписной индекс по каталогу «Роспечати» 80719

Основан в 2018 г. Выходит 4 раза в год

Редакция: 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
Тел.: +7 495 690-50-30
e-mail: dostmirkult@yandex.ru

Фотография: Ф. М. Достоевский. Фото К. Шапиро. Петербург, 1879 г.

Обложка: Фрагмент картины Р. Магритта «Влюбленные», 1928 г.

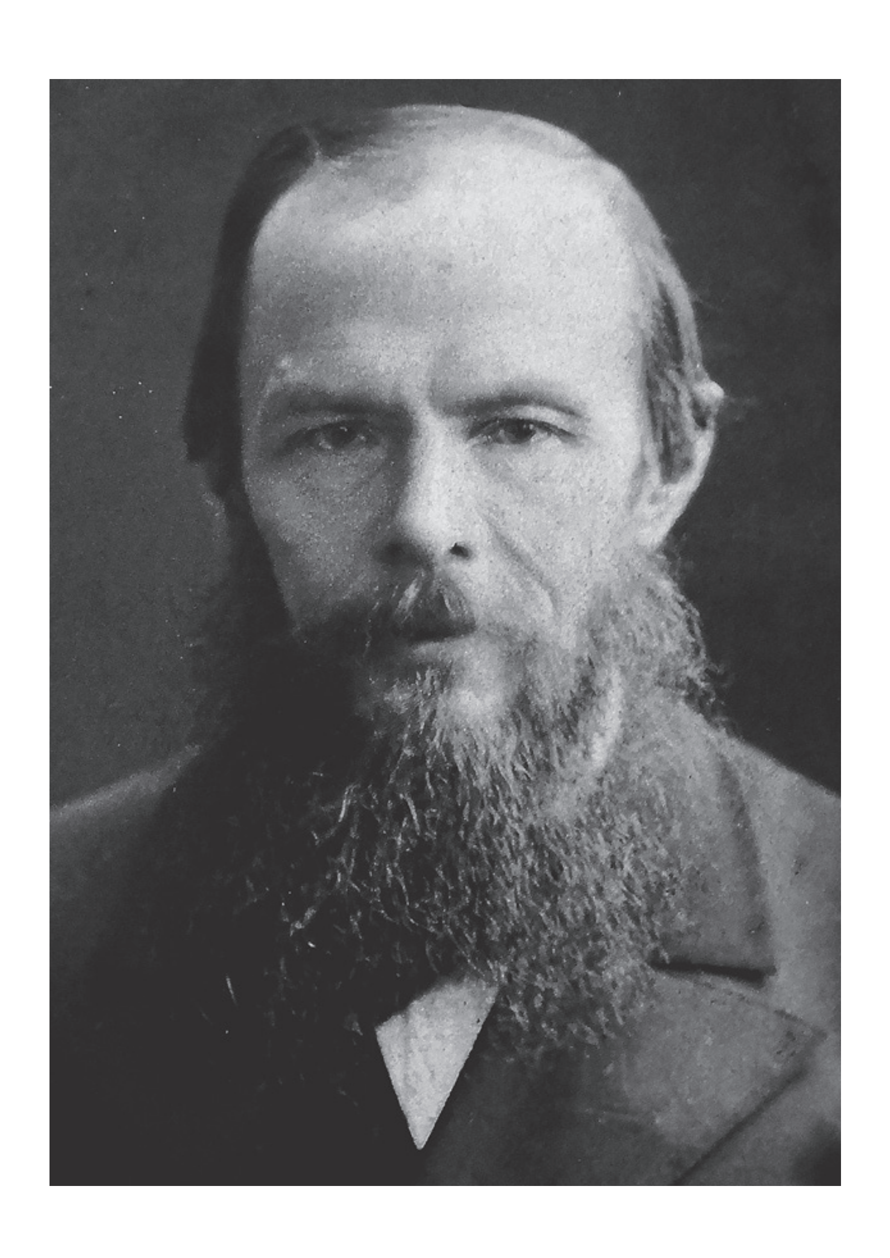
DOSTOEVSKY AND WORLD CULTURE. Philological journal. – 2019. No. 4 (8)
M.: IWL RAS, 2019. – 224 p.
Subscription index in the catalog "Rospechat" 80719

Founded in 2018. Quarterly edition

Editorial office: 25a, Povarskaya street, Moscow, Russia, 121069
Tel.: +7 495 690-50-30
e-mail: dostmirkult@yandex.ru

Picture, right: Fyodor Dostoevsky. K. Shapiro. Petersburg, 1879

Front cover: Detail from “The Lovers”, by R. Magritte, 1938



Federal State Budget Institution of Science
A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE
RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

DOSTOEVSKY
and
WORLD CULTURE

Philological journal

No. 4/2019

Moscow

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ДОСТОЕВСКИЙ
И
МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Филологический журнал

№ 4/2019

Москва

Dostoevsky and World Culture. Philological journal. – Moscow: A.M. Gorky Institute of World Literature Russian Academy of Science, 2019. – № 4. – 224 p.
ISSN 2619-0311

Founded in 2018. Quarterly edition

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – М.: ИМЛИ РАН, 2019. – № 4. – 224 с.
ISSN 2619-0311

Основан в 2018 г. Выходит 4 номера в год

СОДЕРЖАНИЕ

ДОСТОЕВСКИЙ: ТЕОРИЯ ТВОРЧЕСТВА

ДОСТОЕВСКИЙ В XX-XXI ВЕКЕ: МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

ПРОБЛЕМЫ КОММЕНТАРИЯ

ДОСТОЕВСКИЙ НА СЦЕНЕ

РЕЦЕНЗИИ

ОБЗОРЫ: КОНФЕРЕНЦИИ

CONTENTS

От редактора

Уважаемые коллеги, дорогие читатели, только в прошлом номере нашего журнала вышел материал Николая Николаевича Богданова, а в этом номере мы уже пишем о нашей скорби и растерянности в связи с его безвременной кончиной: мы надеялись на долгое и плодотворное сотрудничество с ним. Мы готовы публиковать статьи, посвященные его памяти, и воспоминания о нем и ждем их от вас.

С октября 2019 года к нам присоединилась еще одна наша прекрасная коллега, сотрудниками научно-исследовательского Центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура» под руководством Т.А. Касаткиной теперь являются: А.Л. Гумерова, В.С. Сергеева, Т.Г. Магарил-Ильяева, К. Корбелла. Адрес сайта Центра такой же, как и адрес сайта журнала: http://dostmirkult.ru На сайте Центра мы будем создавать библиотеку работ современных исследователей Достоевского: нам можно присылать ваши уже вышедшие работы в pdf-файлах, если вы хотите, чтобы они были представлены в этой библиотеке. Если Ваша работа опубликована в сборнике или журнале – нужно прислать ***только*** pdf своей статьи и указать все данные публикации, если они не указаны в оформлении статьи. Мы будем выставлять в библиотеке ***все*** присланные нам уже опубликованные работы, ***без дополнительного отбора***.

В журнале будут появляться рецензии на вновь изданные труды (книги, коллективные труды, сборники, журналы, даже, в определенных случаях, – на отдельные статьи). Это могут быть как краткие, так и развернутые рецензии – и мы приглашаем коллег особо настойчиво к сотрудничеству в этой рубрике. В этом номере – это рецензия Татьяны Ковалевской на книгу Татьяны Касаткиной «Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания» (М.: Водолей, 2019). Рецензия была изначально написана, как внутренняя, но нам стало жалко оставлять для одноразового использования очень качественный текст, где, к тому же, поднимаются самые общие проблемы филологии. И поскольку текст, доработанный Татьяной Ковалевской для публикации, очень хорош – еще жальче было из соображений «так принято» отдавать его в другое издание и не публиковать в одном из очень немногих специальных журналов, посвященных творчеству Достоевского.

Напоминаем, что 26-27 февраля 2019 года в ИМЛИ РАН прошла первая подготовленная Центром международная конференция «Богословие Достоевского». Программа конференции доступна здесь: http://imli.ru/index.php/konferentsii/konferentsii-2019/3599-bogoslovie-dostoevskogo, аудиозаписи конференции – здесь: https://philologist.livejournal.com/10782718.html Мы публикуем статьи по материалам конференции, начиная со второго номера журнала за 2019 год. Здесь это работы Адриано Дель Аста и Элены Маццола.

У нас продолжают публиковаться статьи, захватывающие своей проблематикой более одной рубрики журнала. Статья Элены Маццола является

одновременно важным исследованием, посвященным теории и практике перевода, – и образцом герменевтического чтения «Сна смешного человека»; причем причиной такого чтения стала именно необходимость перевода этого рассказа Достоевского. Статья Татьяны Касаткиной, посвященная Элевсинским мистериям в творчестве Достоевского и Шиллера, должна быть отнесена и к рубрике «Достоевский: круг чтения», и к рубрике «Поэтика. Контекст». Богатая апелляциями к биографическому материалу статья Владимира Викторовича прежде всего является пристальным чтением разных текстов Достоевского в ракурсе определенного вопроса.

Хотелось бы обратить внимание читателей на статью Ольги Юрьевой, в которой впервые, кажется, отмечен очень важный для понимания романа «Идиот» факт: таинственный фуляровый узелок князя Мышкина не исчезает без следа в первой части романа – он появится в последней части, в ходе последней катастрофы: он будет фуляровым платочком накинут на головку Настасьи Филипповны. В статье Александра Таганова особого внимания, на наш взгляд, заслуживает постановка проблемы методологии компаративных исследований.

Мы продолжаем рубрику «Достоевский на сцене». Здесь это рецензия Татьяны Магарил-Ильяевой и Анны Гумеровой на возобновленный (обновленный) спектакль Марка Розовского «Убивец».

В этом номере мы также публикуем насыщенный и информативный обзор XVII симпозиума Международного общества Достоевского в Бостоне, посвященного роману «Идиот», подготовленный Валентиной Борисовой, и напоминаем нашим коллегам, что мы очень заинтересованы в получении для публикации обзоров конференций, посвященных творчеству Достоевского.

Журнал издается в сотрудничестве с Комиссией по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН. Работа ведется в тесном контакте с российским и международным Обществом Ф.М. Достоевского.

Как и прежде, все цитаты из произведений Ф.М. Достоевского, за исключением особо оговоренных случаев, будут приводиться в журнале по 30-томному Полному собранию сочинений писателя (Л.: Наука, 1972–1990), со ссылками согласно правилам РИНЦ. Заглавные буквы в именах Бога, Богородицы, других именах и понятиях, вынужденно пониженные в этом издании по требованиям советской цензуры, восстанавливаются по прижизненным изданиям и по Полному собранию сочинений Ф.М. Достоевского в авторской орфографии и пунктуации (Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т, 1995 – продолжающееся издание), а также по Полному собранию сочинений и писем в 35 томах (2-е издание, исправленное и дополненное), выходящему в ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) (2013 – продолжающееся издание). Во всех цитатах – опять-таки за исключением оговоренных случаев – курсивом выделяются слова, подчеркнутые автором цитаты, полужирным черным шрифтом – подчеркнутые автором статьи.

Наш почтовый электронный адрес – dostmirkult@yandex.ru Рабочими языками журнала являются русский и английский. Мы готовы принимать любые материалы по тематике журнала из России и из-за рубежа. О решениях по публикации или возврате материала авторы будут оповещаться в течение месяца.

From the Editor

Dear colleagues, dear readers, in the previous issue we published Nikolay Bogdanov's materials, and in the present one we mourn for him because of his premature death: we had hoped for a long and fruitful cooperation with him. We are willing to publish articles in his memory and recollection about him, and we expect them from you.

In October 2019 a new colleague joined our team, and the members of the Scientific Research Centre "F. M. Dostoevsky and World Culture" lead by T.A. Kasatkina are now A.L. Gumerova, V.S. Sergeeva, T.G. Magaril-Ilyaeva, and C. Corbella. The internet site of our Centre is the same as the journal one: http://dostmirkult.ru. Within the site we intend to create a library containing works on Dostoevsky by contemporary scholars: you can send us your published works in pdf format, if you want them to be in the library. If your work was published in a miscellany or a journal, we kindly ask you to send *only* the pdf of your own article, and to indicate all the references of the publication if they are not in the file yet. We are going to publish *all* the already published articles that will be sent, *without additional selection*.

The journal presents reviews of newly published works (books, collective works, miscellanies, journals, and in some cases even articles). Reviews can be concise as well as detailed, and we invite all our colleagues to cooperate in the content of this section. For the present issue Tatyana Kovalevskaya reviewed Tatyana Kasatkina's new book "Dostoevsky as a philosopher and a theologian: artistic method of speaking" (Moscow, Vodoley Publ., 2019). The review was written as nonpublic, but it was a pity not to diffuse a high-quality text, where very important philological problems are risen. After Tatyana Kovalevskaya's text was elaborated for publication, it was even more pitiable to give it to another editor just because "that is what people usually do", and not to publish it in one of the few specialized journals dedicated to Dostoevsky.

We remind readers that the first international conference organized by the Centre, "Dostoevsky's theology", was held on 26th-27th February 2019. The program is available here: http://imli.ru/index.php/konferentsii/konferentsii-2019/3599-bogoslovie-dostoevskogo; audio from the conference can be found here: https://philologist.livejournal.com/10782718.html. We are constantly publishing materials from the conference, starting from the 2nd issue of our journal in 2019. In the present one you can find works by Adriano Dell'Asta and Elena Mazzola.

As in previous issues, the scope of the published works can seize more than a rubric. Elena Mazzola's article can be seen both as an important research about the theory and practice of translation, and as an exemplary hermeneutical reading of "The dream of a ridiculous man", where the cause of such a careful reading should be found in the necessity of translating Dostoevsky's short story. Tatyana Kasatkina's work

is dedicated to the Eleusinian mysteries in Dostoevsky and Schiller, and it can be referred to both rubrics “Dostoevsky: his readings” and “Poetic. Context”. The article by Vladimir Victorovich presents a considerable amount of biographical materials, but it mainly concerns the attentive reading of different Dostoevsky’s texts in the light of a precise question.

We would like to invite the reader to pay attention to Olga Yuryeva’s work, where probably for the first time a very important moment for the understanding of *The Idiot* is recorded: prince Myshkin’s mysterious bundle does not disappear without a trace during the fist part of the novel, as it appears again in the last part, at the moment of the catastrophe, in the foulard on Nastasya Filippovna’s head. It seems to us that the main interest of the article by Alexander Taganov should be found in the question it raises about the methods of comparative researches.

We continue with the section “Dostoevsky on stage”. For this number, Tatyana Magaril-Il’yaeva and Anna Gumerova reviewed the new (renewed) spectacle “The Murderer” by Mark Rozovsky.

The present issue also contains a detailed and informative summary of the 27th International Dostoevsky Symposium dedicated to the novel *The Idiot*, by Valentina Borisovna, and we remember colleagues of our interest in receiving summaries of conferences and symposiums on Dostoevsky’s works.

The journal is published in cooperation with the Commission for the Study of F.M. Dostoevsky’s Artistic Heritage at the Academic Council “History of World Culture” of the Russian Academy of Sciences. Our work is carried out in close contact with the Russian and International Dostoevsky Society.

All quotations from F.M. Dostoevsky’s works, if not specified otherwise, are cited according to the “Complete Works in 30 vols.” (Leningrad, Nauka, 1972-1990), and references follow the format of the Russian Science Citation Index. In the Soviet edition the capital letters contained in the names of God, the Virgin, as in other holy names and concepts, have been lowered because of censorship; the original spelling is here restored in accordance with the editions published during Dostoevsky’s life, “Dostoevsky’s Complete Works in the author’s spelling and punctuation” (Petrozavodsk, Petrozavodsk State University, 1995 – continuing publication), and “Dostoevsky’s Complete Works and Letters in 35 vols.” (2nd edition, revised and amended) published by IRLI RAS (Pushkin House) (2013 – continuing publication). The author’s original emphasis in quotations (where not specified otherwise) is indicated by italics; the emphasis of the author of the article is indicated by bold font.

Our mailing address is dostmirkult@yandex.ru. The journal accepts articles in Russian and English. We accept submissions related to the subject of the journal from authors worldwide. The authors will be notified about the decision of the editorial board about acceptance or refusal within a month.

УДК 82+821.161.1+811.131.1+81'25
ББК 83+83.3(2=411.2)+81.473.1+81.1
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-16-49

Елена Маццола

Богословие Достоевского. О воплощенной Истине: опыт перевода *фантастического* рассказа

Elena Mazzola

Dostoevsky's Theology. An Incarnated Truth: Translating a *Fantastic* Story

Об авторе: Елена Маццола (Италия), кандидат филологических наук, специалист в области лингвистики, глоттодидактики, теории и практики перевода, литературоведения, директор Центра Европейской Культуры «Данте» (Харьков, Украина).
E-mail: mazzola.ele@gmail.com

Аннотация: Статья первоначально была прочитана как доклад на конференции «Богословие Достоевского» и является анализом глубинных богословских смыслов рассказа «Сна смешного человека», которые необходимо сохранить при переводе. Мы провели анализ, следуя за двумя концептами: концептом *истины* и неким более сложным для определения концептом, формирующимся вокруг выражения *все равно*, и проверили гипотезу о том, что в рассказе Достоевский хочет сообщить читателю нечто о своем видении Бога, а точнее, некое свое именно *богословское слово о воплощении Истины*. Это авторское слово необходимо услышать переводчику, чтобы оно прозвучало и для его читателя. В тексте статьи главенствует идея переводчика как проводника и транслятора для читателя неискаженного, насколько это только возможно, авторского посыла. Процесс перевода, также как и процесс герменевтического чтения, является не только опытом понимания и преобразования исходного текста, но и опытом преобразования самого переводчика в этом процессе.

Ключевые слова: Достоевский, «Сон смешного человека», перевод, перевод на итальянский, истина, богословие, Христос.

Для цитирования: *Маццола Е.* Богословие Достоевского. О воплощенной Истине: опыт перевода *фантастического* рассказа // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4(8). С. 16-49
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-16-49

About the author: Elena Mazzola (Italy), Candidate of Philological Sciences, expert in Linguistics, Language teaching, Translation theory and practice, Literary studies, Head of the Centre of European Culture "Dante" (Kharkiv, Ukraine).

E-mail: mazzola.ele@gmail.com

Abstract: This article was first presented at the conference "Dostoevsky's Theology" and it consists of the analysis of some deep theological meanings of "The dream of a ridiculous man" that must be preserved when translating the story. We drew our analysis following two concepts: the concept of *istina* and a more complex and difficult to define concept that takes form around the idiom *vse ravno*. We thus verified the hypothesis that through this story Dostoevsky aims at telling his reader something about his way of considering God or more precisely he speaks *as a theologian* uttering his own word about *the incarnation of Truth*. The translator needs listening to this author's word to be able to make it audible for his/her reader too. Here the translator is considered to be first of all a guide and someone who passes to the reader the author's message avoiding reductions as far as possible. The translation process, as well as the process of hermeneutical reading is not merely the experience of understanding and transforming the original text but also and at the same time the experience of transformation of the translator himself during the same process.

Key words: Dostoevsky, "The Dream of a Ridiculous Man", translation, Italian translation, truth, theology, Christ.

For citation: Mazzola E. Dostoevsky's Theology. An Incarnated Truth: Translating a *Fantastic* Story. *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 4(8), pp. 16-49

DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-16-49

Должна признать, что после опыта перевода на итальянский такого сложного и философского текста как «Записки из подполья», я думала, что переводить «Сон смешного человека» будет гораздо проще[1]. На самом же деле, когда я проработала с текстом рассказа несколько месяцев и в последний раз перечитала свой, якобы окончательный, вариант перевода, стало очевидно, что он еще далеко не зрелый. В процессе перевода я отчетливо почувствовала, что меня как будто вовлекают в некое пространство, причем привлекают именно *меня*, говорят лично *мне* с очень определенной целью,

[1] В 2015 году в рамках исследовательского и образовательного проекта о методе чтения «Il mondo parla» (http://www.ilmondoparla.com/) издательство La Scuola (Morcelliana) приняло решение выпустить серию произведений Достоевского в новом переводе и с большим корпусом комментариев Т. Касаткиной. Первый том, «Записки из подполья», вышел в 2016 году [Dostoevskij, 2016]. Второй, «Сон смешного человека и другие рассказы из дневника писателя», вышел в 2019 году [Dostoevskij, 2019].

«с мучением» стараются передать моему сердцу какое-то очень важное и «таинственное» *слово*, и есть кто-то, кто *меня* сопровождает в некий *мой* путь. Все это можно передать словами героя рассказа:

> …путь наш имеет цель, неизвестную и таинственную и касающуюся одного меня. <…> Что-то немо, но с мучением сообщалось мне от моего молчащего спутника и как бы проницало меня [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 111].

И тогда в начале рассказа: «**Я** смешной человек»[2], – значит, что смешной человек это *я* (читатель), да и сам рассказ – это видение, предложенное *мне*, это особый способ что-то показать *мне*: это *мой «сон»*. Итак, первое, что я хочу сказать: с точки зрения положения читателя перед текстом, автор рассказа позиционирует себя подобно этому «молчаливому спутнику», который нечто сообщает, не говоря об этом прямыми словами. И это авторское слово необходимо услышать переводчику, чтобы оно прозвучало и для его читателя. Однако, перечитывая свой перевод текста, я увидела, что хотя он верно передает уровень сюжета, но он со мной не разговаривает, и в нем как будто отсутствует именно тот «молчаливый спутник», *немо* сообщающий читателю то, что его могло бы *проницать*. Мне стало очевидно, что что-то важное мной пропущено при передаче количества смысловых уровней текста и, следовательно, что у меня не получилось передать глубину смысла рассказа.

«Фантастический рассказ» Достоевского, изданный в 1877 году в апрельском номере «Дневника писателя», – вовсе не светлый по мотивам, по линии сюжета, по цветам, по описанию мест и событий, за исключением, пожалуй, описания второй земли «золотого века» – места, однако, существующего вне времени и возможно всего лишь *фантастического*[3]. И все же, мое общее ощущение от текста – ощущение не просто читателя, а переводчика, то есть читателя, кропотливо работающего с каждым словом во всех его отношениях с целым текстом – однозначно глубоко положительное и напрямую связанное с определенным чувством надежды. Я не

[2] Во всех приведенных цитатах жирный шрифт мой, а курсив принадлежит автору цитаты.

[3] Однако понимание Достоевским *фантастического* не приравнивает фантастическое к несуществующему. О том, в каком смысле Достоевский определяет свой рассказ как «фантастический», и об отношении между этим определением и идеей «золотого века» [см.: Касаткина, 2019].

говорю о надежде на будущую счастливую концовку истории, которая естественно рождается от того, что в развитии сюжета явно присутствуют положительные моменты (главный герой все-таки не застреливается, он раскаивается в своем злодействе и сразу начинает действовать, чтобы исправить то зло, которое он принес в мир: например, найдя обиженную им девочку). Я говорю о надежде уже *как-то* присутствующей в самом сюжете, о постоянно являющейся надежде, о некоем скрытом вторжении надежды в глубину каждого поворота истории. Но на чем основано и в чем укоренено данное чувство надежды? Оправдано ли оно текстом? В нем ли кроется *богословское слово* автора – смысл рассказа, родившийся у Достоевского как плод экзегезы библейского текста? Не является ли это чувство всего лишь порождением того, что мне самой хотелось бы видеть в этом тексте?[4]

Итак, данная статья (изначально представленная в виде доклада в рамках международной конференции ИМЛИ РАН «Богословие Достоевского») родилась в процессе последней переработки перевода «Сна смешного человека» и стала для меня важнейшим новым этапом анализа текста, направленного на то, чтобы лучше понять *слово автора* и, следовательно, дать себе возможность найти более адекватные переводческие решения.

В попытке уловить глубинный смысл рассказа, – хотя бы частично, ведь мне очевидно, что этот короткий для достоевских мер текст, который не случайно Т. Касаткина определила как «Краткую полную историю человечества»[5], содержит некое удивительно сконцентрированное ядро смыслов – я начала свой анализ, следуя за двумя концептами: концептом *истины* и неким более сложным для определения концептом, формирующимся вокруг выражения *все равно*. По разным причинам, оба концепта стали для меня *местами преткновения*[6] в процессе перевода текста. Таким образом, я ре-

4 О понятии «отзеркаливания текста» [см.: Касаткина, 2017].

5 [См.: Касаткина, 1993].

6 Об этом понятии я подробно написала в связи с анализом романа «Обрученных» А. Мандзони; приведу цитату (статья еще не издана): «Ведь только после того, как на уровне сюжета и идентификации основных нитей смысла текста общая картина сложилась, я обратила внимание на те места текста, которые при первом чтении показались мне совсем незначительными, но которые одновременно (и почти незаметно) *мешали* моему восприятию смысла, внушая чувство какой-то неопределенной и неуловимой *странности* или даже наличия в них *логической ошибки*. Таких мест в тексте много, но именно их сложно – или даже невозможно – опознать, когда текст читается быстро, либо когда читается под влиянием уже сформировавшегося в нас мнения о его значении. Я бы назвала

шила идти за словами, которые при первом взгляде мне казались понятными (в принципе передать их на итальянском я могла), но одновременно они в чем-то были и непонятны: мне было непонятно почему они присутствовали в определенных контекстах, почему они так часто повторялись, почему иногда – и не всегда – были выделенными курсивом или прописной буквой, почему и какая часть их значения была актуализирована в тексте и т.п.

Попробую для начала оформить синтетически те пласты смысла, которые, после очередного чтения рассказа, показались мне присутствующими в тексте. В «Сне смешного человека» речь идет об *истине*, о некой *старой истине*, об *истине видимой* и имеющей некий свой *образ*, об *истине*, которую можно извратить, но которую, именно в силу ее явившегося образа, сердце способно узнать без всяких сомнений, в том числе и вопреки всеобщему мнению, и даже рискуя всеобщим осмеянием. И еще – речь идет об *истине*, каким-то образом связанной с неким единством, с чем-то единичным, являющимся в то же самое время и сложным. Данная *истина* сильнее человеческой способности разрушить ее, она преодолевает свою же смерть и воскресает, но не вне человека, а, наоборот, внутри него, так чтобы с этого момента сам человек мог бы стать местом присутствия ее *живого образа*. Скажем прямо, что, на уровне целостного восприятия, текст словно передает некую сугубо христианскую весть: Истина явилась, приобрела видимый образ, и именно из-за этого сердце человека сумело с уверенностью Ее узнать, признать, что Она ему сродна (то есть, что Она соответствует его природе), впустить Ее образ в себя и жить так, чтобы позволить Ей снова и снова являться в истории через него. Скажем по-другому: некая Истина – живущая где-то и буквально в другом мире и вне времени – *во-человечилась*, вошла в человека, и внутри него Ее образ

подобные места – *местами преткновения* (используя это слово в буквальном смысле, выраженном его формой), потому что их главная сила состоит в том, чтобы дать читателю *почувствовать*, что что-то не так и, следовательно, что ему нужно остановиться на своем пути понимания текста: в *месте преткновения* читатель-исследователь призван притормозить для того, чтобы решить возникшую проблему, ведь есть вероятность, что он столкнулся с важным указанием на то, какой смысл на самом деле за этим кажущимся *камнем преткновения* кроется (то есть, как построен текст и как он работает). С другой стороны, если не остановиться, можно попасть в положение, когда вся дальнейшая работа будет напрасна и направлена к заведомо ложной интерпретации. А между тем, *места преткновения* изначально воспринимаются читателем просто как ненужные препятствия, буквально как камни преткновения, при этом они действительно зачастую кажутся совсем незначительными, так что возникает впечатление, что можно продолжать чтение, просто не обращая на них внимания».

живет и собирается жить дальше. Ведь даже если тому человеку, которому Она доверилась, была дана возможность Ее разрушить, Она в результате не погибла, а вошла в его раненое сердце таким образом, что он словно вместе с Ней умер (на кресте) и воскрес к иной жизни («О, теперь жизни и жизни!»). И эта новая жизнь уже не вне времени («О, я бодр, я свеж, я иду, иду, и хотя бы на тысячу лет») а проживается в рамках истории, то есть: Истина живет на земле. И, замечу еще раз, чувство надежды усиливается и укрепляется на каждом шагу рассказанной истории.

Итак, в данной работе я поставила себе целью проверить гипотезу о том, что в своем «**фантастическом** рассказе» Достоевский хочет сообщить читателю нечто о своем видении Бога, а точнее, некое свое именно *богословское слово* **о воплощении Истины**. Я ставлю вопросы с позиции переводчика, тем самым подчеркивая в очередной раз, что в процессе перевода филологический анализ текста не является второстепенным занятием и что это в высшей степени относятся к переводу произведений Достоевского – автора, который высказывается всегда и только на глубинном уровне текста.

***

О какой Истине идет речь?

В первом же абзаце первой главы рассказа главный герой заявляет о том, что он знает истину и что ему грустно и тяжело потому, что другие – то есть все остальные люди – ее не знают, ему не верят и его не понимают:

> Я бы сам смеялся с ними, – не то что над собой, а их любя, если б мне не было так грустно, на них глядя. Грустно потому, что они не знают **истины**, а я знаю **истину**. Ох как тяжело одному знать **истину**! Но они этого не поймут. Нет, не поймут [Достоевский, 1972-1990, т. 25, 104].

А в самом конце второй главы, до начала рассказа о своем сновидении, смешной человек говорит:

> Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. Но неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне **Истину**? Ведь если раз узнал **истину** и увидел ее, то ведь знаешь,

> что она **истина** и другой нет и не может быть, спите вы или живете. Ну и пусть сон, и пусть, но эту жизнь, которую вы так превозносите, я хотел погасить самоубийством, а сон мой, сон мой, – о, он возвестил мне **новую, великую, обновленную, сильную жизнь**! [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 109].

То, что понятие *истины* играет в тексте важнейшую роль, читателю видно уже при первом чтении рассказа из-за настойчивости повторения самого слова, а также из-за того, что *истина*, собственно, является кратким тематическим содержанием сна: смешной человек видел сон об *истине*. Виде́ние *истины* является темой сообщения главного героя с начала и до конца рассказа и, согласно его слову и намерению, также и до конца его жизни – то есть, в измерении, которое выходит за рамки рассказа, а точнее, включает в пространство рассказа те «концы и начала», которые находятся вне истории – ведь автор определил свой текст как «**фантастический** рассказ». Но я здесь сблизила эти две цитаты потому, что в них выделяется *кажущаяся* важная черта *авторского* текста: использование или неиспользование прописной буквы. Если автор маркирует слово в тексте, значит, что этому слову он предает особое значение и данное выделение в переводе необходимо сохранить. Но переводчики и издатели порой бывают неаккуратны, так что, как оказалось, в разных вариантах изданных переводов присутствие или отсутствие прописной буквы рассматривалось как элемент, к которому можно относиться пренебрежительно. Проблема в том, что в данном случае слово *истина* настолько важно, что его особое и редкое выделение не только не может не привлечь внимание, а могло бы даже стать отправной точкой анализа всего рассказа. К моему счастью, как только я начала серьезно заниматься этим вопросом, я столкнулась со статьей Н.А. Тарасовой «Значение заглавной буквы в наборной рукописи “Сон смешного человека”». Тарасова пишет:

> Особое значение заглавная буква приобретает в наборной рукописи апрельского выпуска «Дневника», в котором публицистические очерки о войне и Восточном вопросе соединяются с «фантастическим рассказом» «Сон смешного человека»: в обеих главах апрельской книжки появляется слово «Истина» – в наборной рукописи оно записано с заглавной буквы, и эту особенность

> в большинстве случаев не сохранили ни прижизненное, ни академическое издания. Между тем это написание имеет принципиальное значение как для публицистической идеи Достоевского, так и для художественного замысла [Тарасова, 2007].

Опираясь на текстологические исследования Тарасовой, я убедилась в том, что мне необходимо переводить рассказ, учитывая данные работы с наборной рукописью и максимально сохранить все бесспорные выделения самого автора. В рукописи слово *Истина* появляется всегда с прописной буквы, за исключением его первого появления во фразеологизме «старая истина». Все это Тарасова уже подробно прокомментировала, я же продолжила свой анализ, просто учитывая тот факт, что Достоевский в этом рассказе говорит о некой *Истине*, с большой буквы.

Итак, выше приводимые цитаты будут выглядеть так (и с этого момента текст цитируется всегда с поправками по статье Тарасовой):

> Я бы сам смеялся с ними, – не то что над собой, а их любя, если б мне не было так грустно, на них глядя. Грустно потому, что они не знают **Истины**, а я знаю **Истину**. Ох как тяжело одному знать **Истину**! Но они этого не поймут. Нет, не поймут [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 104].

> Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. Но неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне **Истину**? Ведь если раз узнал **Истину** и увидел ее, то ведь знаешь, что она **Истина** и другой нет и не может быть, спите вы или живете [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 109].

Аккумулируем, что об этой Истине нам здесь сообщается. Нам сказано, что в конце всего процесса смешной человек ее решительно достиг: он ее *знает*. Но нам сказано также, что истина была ему *возвещена* сном, что именно так – во сне – он ее *узнал* и *увидел*. А значит, сам сон не равен Истине, а является *посланцем* Истины. Исходя из этого, можно объяснить, почему смешной человек так упорно бунтует против тех, которые ставят под сомнение его знания Истины: для него не важно, как он ее достиг, а важен сам факт, что она уже бесспорно достигнута. В связи с этим нужно заметить, что в Библии, и, в том числе, и в Новом Завете, возвещение и познание

истины посредством снов – это совершенно нормальное явление: достаточно вспомнить о снах святого Иосифа. Характерно, что в Священном Писании сны не были маркером менее достоверного сообщения, а напротив, считались естественным способом общения с Божеством: настолько, что за их восприятием сразу следовало действие. Так, например, объясняется поведение Иосифа, который удивительно быстро решился верить невероятному (зачатию Марии от Духа Святого)[7].

При следующем появлении слова в тексте, смешной человек ясно говорит о том, что Истину он узнал в определенный момент времени:

> И вот, после того уж, я узнал **Истину**. **Истину** я узнал в прошлом ноябре, и именно третьего ноября, и с того времени я каждое мгновение мое помню [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 105].

И в пространстве, имеющемся очевидную отличительную черту – *мрак*:

> Это было в **мрачный**, **самый мрачный вечер, какой только может быть**. Я возвращался тогда в одиннадцатом часу вечера домой, и именно, помню, я подумал, что **уж не может быть более мрачного времени**. Даже в физическом отношении. Дождь лил весь день, и это был **самый холодный и мрачный дождь**, какой-то даже грозный дождь, я это помню, с явной враждебностью к людям, а тут вдруг, в одиннадцатом часу, перестал, и началась страшная сырость, сырее и холоднее, чем когда дождь шел, и ото всего шел какой-то **пар**, от каждого камня на улице и из каждого переулка, если заглянуть в него в самую глубь, подальше, с улицы [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 105].

[7] Например, в Евангелии от Матфея (Мф. 1:18-25): «Рождество Иисуса Христа было так: по обручении Матери Его Марии с Иосифом, прежде нежели сочетались они, оказалось, что Она имеет во чреве от Духа Святого. Иосиф же, муж Ее, будучи праведен и не желая огласить Ее, хотел тайно отпустить Ее. Но когда он помыслил это, – се, Ангел Господень явился ему во сне и сказал: Иосиф, сын Давидов! не бойся принять Марию, жену твою, ибо родившееся в Ней есть от Духа Святого; родит же Сына, и наречешь Ему имя Иисус, ибо Он спасет людей Своих от грехов их. А все сие произошло, да сбудется реченное Господом через пророка, который говорит: “се, Дева во чреве приимет и родит Сына, и нарекут имя Ему Еммануил, что значит: с нами Бог”. Встав от сна, Иосиф поступил, как повелел ему Ангел Господень, и принял жену свою, и не знал Ее, как наконец Она родила Сына Своего первенца, и он нарек Ему имя Иисус». Для всех библейских цитат см.: [Библия онлайн].

О том, почему именно 3 ноября и в 11-том часу вечера он узнал Истину, я здесь намеренно не буду говорить[8], однако важно заметить, что нам дано очень точное указание: Истина открывается и познается в конкретном моменте времени, то есть ее познание не является плодом абстрактного мышления, а становится плодом переживания конкретного события, способного запечатлеться в памяти героя навсегда. Что же касается пространства, повторим: самая очевидная черта данного описания заключается в том, что все произошло *во мраке* и описанный здесь мрак – *первобытный*: «самый мрачный мрак, который только может быть» (и это подчеркивается повторением), это мрак *начала* творения (вот, кстати, где *начинается* «**фантастический** рассказ» Достоевского). Итак, первое, что нам сказано, – это что начало сообщения, появления Истины и знакомства героя с ней происходит уже на нашей земле и во мраке. Понятие Истины явно связывается со *светом*, с возможностью (с разнообразными возможностями) *видеть*. Свет не присутствует исключительно на второй планете, он есть и на первой земле, и герою он мешает, но с ним он очевидно и взаимодействует:

> Мне вдруг представилось, что если б потух везде **газ**, то стало бы отраднее, а **с газом** грустнее сердцу, потому что он все это **освещает** [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 105].

А дальше:

> Когда я на улице подумал про **газ**, то взглянул на небо. Небо было ужасно темное, но явно можно было различить разорванные облака, а между ними бездонные черные пятна. Вдруг я заметил в одном из этих пятен **звездочку** и стал пристально глядеть на нее. Это потому, что эта звездочка дала мне мысль: я положил в эту ночь убить себя [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 106].

Со светом «грустнее сердцу», свет мешает потому, что «все это освещает». Лучше, оказывается, было бы не видеть истину: здесь смешной человек утверждает, что он не хочет видеть, что сам принимает решение не видеть. А с точки зрения перевода меня зацепило появление (повторное) в тексте слова *газ*. В контексте понятно,

[8] Потому, что это огромный и до сих пор спорный вопрос, а его решение, кажется, не имеет последствия с точки зрения перевода.

что речь идет о свете, а при быстром чтении текста конкретное слово как-то пропускается и автоматически читается как «фонари с газом»[9]. И переводчики, бывает, решают вопрос появления «неподходящего» слова, поправляя текст, например, так: «i lampioni a gas», «il gas dei lumi», «gaslights». Но слово *газ* в тексте чрезвычайно важное, оно подчеркивается повтором и ассоциируется также и с присутствием в процитированном отрывке *пара* и вообще с описанием *мрачного* пространства: «и ото всего шел *какой-то пар*, от каждого камня на улице и из каждого переулка». Слово *газ* в тексте способствует формированию на глазах читателей картины первоначального хаоса, атмосферы не-видения, не-понимания, которой сопротивляется появление (посредством произнесенного *Творцом*-автором слова) света – и появляющейся вместе со светом жизни. Интересно заметить, как ассоциация между *газом*, *хаосом*, *паром* и даже *звездами* (следующее появление света в рассказе передается образом *звездочки*) укореняется в языке и встречается в научных и философских рассуждениях о смысле (отсутствии смысла) бытия:

> Первое техническое определение хаоса в начале XVII века дал голландский естествоиспытатель Ян Баптист ван Гельмонт: «Хаос есть Газ». Слово «газ» происходит от греческого слова χάος – хаос. Ян Баптист ван Гельмонт ввел его для обозначения полученного им «мертвого воздуха» (углекислого газа). Гельмонт писал: «Такой пар я назвал газ, потому что он почти не отличается от хаоса древних». Кроме того, в этом названии слышатся смысловые отголоски слова «blas», которое Гельмонт употреблял для обозначения холодного воздуха, исходящего из звезд. Сюда же примешивалась ассоциация со словом «geist» – нем. «дух», так как газ, под которым Гельмонт подразумевал, главным образом, углекислоту, по-латыни назывался «spiritus silvestris» (лесной дух). Некоторые в слове «газ» склонны видеть ассоциацию с немецким словом «gasen» – «кипеть». Физики в XVIII и в XIX веках идеализировали «газ», представляя его в виде множества несвязных молекул или атомов. Из этого следовало, что чем менее связаны частицы, тем они больше напоминают газ – χάος.

---

[9] Кстати, так же, как и у самого Достоевского, например здесь: «– Я люблю, – продолжал Раскольников, но с таким видом, как будто вовсе не об уличном пении говорил – я люблю, как поют под шарманку в холодный, темный и сырой осенний вечер, непременно в сырой, когда у всех прохожих бледно-зеленые и больные лица; или, еще лучше, когда снег мокрый падает, совсем прямо, без ветру, знаете? А сквозь него **фонари с газом** блистают...» [Преступление и наказание].

> Современная наука утверждает, что чем больше в объеме частиц и чем больше связей между ними, тем более хаотическим предстает поведение системы в целом. Турбулентное течение жидкостей более хаотично, чем разряженное газовое облако. И в этом смысле для газового состояния вещества больше подходило бы обозначение, данное ему М.В. Ломоносовым, – «упругая жидкость». Однако история не имеет сослагательного наклонения. Газ остается газом, хаос – хаосом [Деменок, 2015, с. 73].

Вспомним первые страницы Библии, где речь идет о самом начале человеческой истории и также и истории спасения: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы» (Быт. 1:1-4).

Контраст между мраком, тьмой, и светом – отчетливы: творение реальности, рождение космоса (упорядочивание хаоса) является первым откровением Творца. Существование реальности – это первое откровение Истины: есть кто-то, кто по своей собственной воле – никого не попросив о разрешении – творит жизни. Продолжая читать Библию, мы находим рассказ о творении человека и о земном рае, в котором ему было суждено жить. Жизнь человека была предназначена для счастья (и в рассказе Достоевского, как мы увидим далее, счастье является основополагающим показателем истины), райская жизнь должна была быть «восполненной»: в этом, по сути, заключается внутреннее проникновение людей райской земли в тайны жизни и бытия, которое смешной человек ощущает, но не может себе объяснить. Для выражения этой жизни Достоевский здесь настойчиво употребляет глагол *восполнять* и производные от него формы[10]:

> Лица их сияли разумом и каким-то **восполнившимся** уже до **спокойствия** сознанием, но лица эти были веселы [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 112].

[10] По словам В.Н. Катасонова, слово «*восполненный*, из церковно-славянского языка, [которое] почти и не используется в современном русском» [см.: Катасонов, 2012]

> Но я скоро понял, что знание их **восполнялось** и питалось иными проникновениями, чем у нас на земле, и что стремления их были тоже совсем иные [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 113].

> Они не желали ничего и были **спокойны**, они не стремились к познанию жизни так, как мы стремимся сознать ее, потому что жизнь их была **восполнена** [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 113].

> Скорби, слез при этом я не видал, а была лишь умножившаяся как бы до восторга любовь, но до восторга **спокойного**, **восполнившегося**, созерцательного [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 114].

> У них не было храмов, но у них было какое-то насущное, живое и беспрерывное единение с Целым вселенной; у них не было веры, зато было твердое знание, что когда **восполнится** их земная радость до пределов природы земной, тогда наступит для них, и для живущих и для умерших, еще большее расширение соприкосновения с Целым вселенной [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 114].

Восполненными являлись их сознание, знание, жизнь, любовь и земная радость, но также и целый образ Истины, которую герой увидел:

> <...> действительные образы и формы сна моего, то есть те, которые я в самом деле видел в самый час моего сновидения, были **восполнены** до такой гармонии, были до того обаятельны и прекрасны, и до того были истинны <...> [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 115].

> <...> я видел Истину, – не то что изобрел умом, а видел, видел, и *живой образ* ее наполнил душу мою навеки. Я видел ее в такой **восполненной целости**, что не могу поверить, чтоб ее не могло быть у людей [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 118].

Заметим, что в приведенных цитатах выделяются и некоторые отличительные черты этой полноты жизни: полнота связана со *спокойствием*, с *гармоней*, с *целостностью*. Это я тоже подчеркиваю в рамках вопросов, которые переводчик должен решить, ведь повторы (или точнее внутренние рифмы) здесь очевидны, и, если

разнообразить переводные эквиваленты ради, скажем, стиля, это приведет к утрате некоего важного для автора *сло́ва*: слова *концептообразующего*. И да, переводчики это настойчиво повторяющееся слово видели далеко не всегда. Приведу только несколько примеров разных вариантов перевода приведенных цитат в сопоставительной таблице; мой перевод в третьей колонке:

Лица их сияли разумом и каким-то **восполнившимся** уже до **спокойствия** сознанием	I loro volti risplendevano di intelligenza e di una sorta di consapevolezza **COMPIUTA** e **SERENA**	Sui loro volti splendevano la ragione e una consapevolezza tanto **piena** da aver raggiunto la **tranquillità**
а была лишь умножившаяся как бы до восторга любовь, но до восторга **спокойного**, **восполнившегося**, созерцательного	Regnava soltanto un amore che pareva accrescersi fino all'estasi, ma un'estasi **QUIETA**, **APPAGATA**, contemplativa	C'era invece un amore incrementato quasi fino all'estasi, ma a un'estasi **tranquilla**, **piena**, contemplativa
Они не желали ничего и были **спокойны**, они не стремились к познанию жизни так, как мы стремимся сознать ее, потому что жизнь их была **восполнена**	Essi non desideravano nulla ed erano **TRANQUILLI**, essi non anelavano alla conoscenza della vita come ad essa aneliamo noi, perché la loro vita era **PIENA**	Non desideravano nulla ed erano **tranquilli**; non anelavano a una conoscenza della vita come facciamo noi, che aneliamo a prenderne consapevolezza, perché la loro vita era **piena**[1]

1 На самом деле, в моем переводе здесь я ошибочно использовала слово «completa» и увидела соответствующую «текстовую рифму» уже при написании статьи.

Видно, что в первом варианте[11] переводчик предпочел варьировать лексику «для улучшения стиля»; я же считаю, что перо переводчика призвано быть послушным авторскому слову и стараться рисовать вместе с автором одну единственную текстовую картину, обладающую художественной глубиной.

Итак, *сознание*, *знания*, *радость*, *любовь* и *жизнь* человека могли бы *спокойно* быть *восполненными* – и это нам сообщается как Истина о человеке, то есть как целостный, полный, образ человека живущего в состоянии рая. Но, как в Истории спасения, так и в рассказе, на земле человек является главным действующим лицом: состояние

11 [См.: Dostoevskij, 1988, pp. 329-351].

окружающего мира зависит от него. А человек – это существо, обладающее свободной волей поступать против самого себя и бунтовать против своего Творца. Смешной человек ставит под сомнение само существование Творца и, следовательно, также и творения: он сомневается в том, есть ли *кто-то* (некий неопределенный «ты» – «Кто бы ты ни был, но если ты есть и если существует что-нибудь разумнее того, что теперь совершается <...>») у истоков всего; он отрицает космос в пользу хаоса и отвергает жизнь: решает совершить самоубийство, чтобы утверждать, что реальности нет, что жизни нет, что все ничто. Читаем:

> Я стал слышать и чувствовать всем существом моим, что ***ничего при мне не было***. Сначала мне все казалось, что зато было многое прежде, но потом я догадался, что **и прежде ничего тоже не было**, а только почему-то казалось. Мало-помалу я убедился, что и **никогда ничего не будет** [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 105].

Правильнее было бы сказать, что он доходит до убеждения, что *все равно ничего*, но к этому мы вернемся позже.

Итак, сон является новой формой, в которой Истина, своевольно отрицаемая им прежде, заново предстает перед ним, показывается ему: сон совпадает с вид*е*нием Истины (герой об этом говорит упорно: «я видел Истину»), с видением земли в той первоначальной райской форме, в которой она вышла из рук Творца. И смешной человек это понимает мгновенно: «О, я тотчас же, при первом взгляде на их лица, понял все, все! Это была земля, не оскверненная грехопадением <...>» [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 112]. Истина земли открывается герою в своей красоте и привлекательности: она бесспорно ему сро́дна, она ему соответствует, она реальная, существующая. Проблема смешного человека не заключаются в том, верит ли он в свое сновид*е*ние – а лишь в неадекватности его способностей передать то, что он увидел:

> <...> действительные образы и формы сна моего, то есть те, которые я в самом деле видел в самый час моего сновидения, были восполнены до такой гармонии, были до того обаятельны и прекрасны, и до того были истинны, что, проснувшись, **я, конечно, не в силах был воплотить их в слабые слова наши** <...> [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 115].

В связи с этим мы могли бы говорить и о роли художника, которому Истина доверяется, чтобы он о ней свидетельствовал перед всеми, и о пророческой функции искусства, и далее – об одиночестве художника и пророка среди «не понимающих» людей, о том, как они порой выглядят смешными и т.п. Однако нам здесь важнее другое.

Вера героя в Истину – бесспорная: сам смешной человек настойчиво определяет результат *видения* Истины именно как *веру*; и, следовательно, его уверенность в том, что он увидел, надо понять буквально как признание чего-то по настоящему присутствующего, то есть в рамках христианского понятия веры как формы познания[12]: «<...> я **видел Истину**, **я видел и знаю**, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. Я не хочу и не могу **верить**, чтобы зло было нормальным состоянием людей. А ведь они все только над этой **верой-то** моей и смеются. Но как мне не **веровать**: **я видел Истину** <...>» [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 118]. Проблема смешного человека заключается лишь в том, что его вера – несоразмерна человеческому *слову*. Или, точнее: сложность именно в том, как ее ***воплотить***, «в слабые слова наши». Здесь важно заметить, что Достоевский включает внутрь самого райского вид*е*ния Истины решающий фактор, который и будет определить смысл виденного: не отдельно, не в стороне, а в самом центре видения Истины находится то «нечто до такого ужаса истинное», что и станет окончательной и неопровержимой опорой его веры. Читаем:

> Но зато как же мне не верить, что все это было? Было, может быть, в тысячу раз лучше, светлее и радостнее, чем я рассказываю? Пусть это сон, но все это не могло не быть. Знаете ли, я скажу вам секрет: все это, быть может, было вовсе не сон! Ибо тут случилось **нечто такое, нечто до такого ужаса истинное, что это не могло бы пригрезиться во сне** [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 115].

Это «нечто до такого ужаса истинное», случившееся во сне смешного человека лишает этот сон любого возможного «фантастического» – в смысле, придуманного или утопического – измерения. Мы знаем, что во сне речь шла о том, что герой повел себя до того

12 См. например: [Джуссани, 2007, с. 17-23]

подло, что он – один – сумел разрушить все встретившиеся ему явления Истины:

> Да, да, кончилось тем, что я развратил их всех! Как это могло совершиться – не знаю, не помню ясно. Сон пролетел через тысячелетия и оставил во мне лишь ощущение целого. Знаю только, что причиною грехопадения был я. Как скверная трихина, как атом чумы, заражающий целые государства, так и я заразил собой всю эту счастливую, безгрешную до меня землю. Они научились лгать и полюбили ложь и познали красоту лжи [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 115].

О причинах и о том, как именно ложь проникла в Истину, я не буду здесь говорить[13], но подчеркиваю еще раз, что грехопадение героя (который вполне признает свою вину и никого, кроме себя, в этом не винит) является частью откровения Истины, даже существенной его частью. В рассказе человек (не идеализированный, а наоборот реальный, обыкновенный, то есть грешный человек, который уступает соблазну лжи) рассматривается как фактор самого события откровения Истины: человек полностью погружен в Истину своим сердцем (способным опознать ее), своим разумом (стремящимся все измерять наукой[14]), а также и своей абсолютной свободой, которая может отказаться от Истинны и подтолкнуть его к его собственной смерти (или, точнее, – именно к самоубийству).

Проснувшись от своего сна, смешной человек радикально и мгновенно меняет способ своего существования и действия. Видéние Истины осуществляет в нем действенную трансформацию:

> О, теперь **жизни** и **жизни**! <...> Да, **жизнь**, и – проповедь! О проповеди я порешил в ту же минуту и, уж конечно, на всю **жизнь**! Я иду проповедовать, я хочу проповедовать, – что? **Истину**, ибо я **видел** ее, **видел** своими глазами, **видел** всю ее славу! [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 118].

---

13 См. об этом: [Касаткина, 2019, с. 38-39].

14 Ведь в рассказе читаем: «Они познали скорбь и полюбили скорбь, они жаждали мучения и говорили, что Истина достигается лишь мучением. Тогда у них явилась наука». И еще: «Но у нас есть наука, и через нее мы отыщем вновь Истину, но примем ее уже сознательно».

Настойчивое повторение глагола *видеть* очевидно здесь, равно как и в других местах текста. Но здесь открываются прямые последствия этого видения: смешной человек стал с*видет*елем, *очевидцем*, и это совпало с мгновенным приобретением новой возможности жить – «О, теперь **жизни** и **жизни**!» До этого, заметим еще раз, он именно и не хотел *жить*. Так что в рассказе понятия *Истины* и *жизни* прямо и тесно связаны друг с другом. Да и сама *Истина*, являющаяся действующим лицом, представлена в тексте как *живое существо*: она реально действует, показывает себя, проникает в душу человека и дает ему новую *жизнь*. В этом смысле, следующая цитата является ключевой:

> А между тем ведь все идут к одному и тому же, по крайней мере все стремятся к одному и тому же, от мудреца до последнего разбойника, только разными дорогами. **Старая это истина**, но вот что тут новое: я и сбиться-то очень не могу. Потому что я **видел Истину**, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей. А ведь они все только над этой верой-то моей и смеются. Но как мне не веровать: я видел **Истину**, – не то что изобрел умом, а видел, видел, и ***живой образ* ее** наполнил душу мою навеки [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 118].

Человек не изобретает *Истину* своим разумом, наоборот, она является отдельным от него субъектом, который, однако, имеет возможность взаимодействовать с ним, как извне, так и изнутри него. Она его ищет (уже на первой земле, посредством света, девочки и сна), открывается ему, проникает в него и с ним даже разговаривает, защищая его ото лжи и направляя его: «Но **Истина** шепнула мне, что я *лгу,* и охранила меня и направила» [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 118].

Подобной *живой*, *активной*, *субъективированной* (а не объективированной) Истине, абсолютно правомерно присвоить прописную букву. Однако, интересно, что в рукописи в этом же отрывке текста слово *истина* появляется с маленькой буквы: «<…> все идут к одному и тому же, по крайней мере все стремятся к одному и тому же, от мудреца до последнего разбойника, только разными дорогами. **Старая это истина** <…>» [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 118]. Повторим, что это единственное место, где слово истина написано

с маленькой буквы. Здесь Достоевский использует устойчивое выражение и говорит о том, что «всем давно известно»: по сути, он говорит о религиозности, о стремлении к некой неопределенной истине, о недостигнутой и, может быть, и недостижимой Истине. Это то, к которому все люди по природе стремятся – каждый по-своему, каждый пройдя по своей дорогой. Именно *все* люди – заметим – от мудрецов и «до последнего разбойника».

Для переводчика слово *разбойник* является еще одним важным местом преткновения: «сюжет *кающегося разбойника* восходит прямо к Евангелию. Согласно церковному пониманию, именно *благоразумный разбойник* – один из двух преступников, распятых на кресте вместе с Иисусом Христом – раскаявшийся в своих грехах и исповедавший Христа Сыном Божиим, первым вошел в рай»[15]. Таким образом, существует некий *первый* разбойник, который стал первым человеком, отправленным обратно в рай, а у Достоевского здесь появляется некий «*последний* разбойник», который, вместе со всей совокупностью человечества, к этому раю стремится. А это значит, что слово *разбойник* необходимо переводить в соответствии с переводом Евангелия, иначе данный пласт смысла текста для читателя будет утерян. В итальянских переводах встречаются такие решения, как *criminale* (букв. *преступник*, это нейтральное слово) либо *malandrino* (тоже – *преступник*, или бандит, но уже не нейтральное, а устаревшее слово, придающее в том числе и некий оттенок незначительности, но никак не отсылающее к Евангелию), а евангельского *ladrone* я не встретила ни в одном переводе.

Словосочетание же *старая истина* повторно появится в тексте чуть дальше, но в этот раз слово Истина написана (в рукописи) с большой буквы:

> А между тем ведь это только – **старая Истина**, которую биллион раз повторяли и читали, да ведь **не ужилась же**! «Сознание жизни выше жизни, знание законов счастья – выше счастья» – вот с чем бороться надо! И буду. Если только все захотят, то сейчас все устроится [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 119].

Здесь синтетически заявляется о том, каково содержание Истины: жизнь выше осознания жизни и счастье выше законов, им

15 [См.: Катасонов, 2012].

руководящих. Именно от этого признания, оказывается, зависит возможность проживания райской жизни на земле.

По мере соединения нитей, образующих в тексте концепт *Истины,* я все яснее и яснее узнавала аллюзию на слова Христа: «Я есмь путь и истина и жизнь» (Ин. 14:6). Возвращаясь к *богословскому слову* Достоевского, можно подытожить, что в рассказе разговор об Истине вертится вокруг этого евангельского, скажем, математического *уравнения*: нам сказано, что Истина – с большой буквы – стала видимой, что она уже известна, что она является той самой единственной дорогой, о которой мы «биллион раз повторяли и читали». Проблема лишь в том, что она «не *ужилась*»: и вот еще одно слово, которое переводчик обязан увидеть.

Уживаться значит «налаживать согласную жизнь с кем-нибудь», либо «привыкать к новому месту жительства, оставаться там», и обычные (скажем – нейтральные) переводные эквиваленты не учитывают происхождения слова, выбранного Достоевским, от русского глагола *жить*, который, однако, является совершенно прозрачно в форме русского слова, и до русскоязычного читателя, пусть даже неосознанно, но все-таки доходит[16]. Достоевский говорит о том, что Истина – *жива*, и что если она не *уживается*, то раю на земле не быть. Истина совпадает с некой реальностью, мы уже сказали, что она – *субъект*, а точнее, что она является *личностью,* имеющей вечно живой образ в душе человека. Возвращение смешного человека на первую землю с душой, наполненной образом Истины, говорит о том, что Истина живет в человеке, что именно в человеке она может *ужиться*, жить.

В связи с этим надо не терять из виду, что в христианстве Иисус Христос является именно воплощением Истины и что мистическое продолжение Его жизни на земле осуществляется в человеком-теле Церкви. И одновременно не стоит забывать и о том, что значил Христос для самого Достоевского. Ведь здесь, с одной стороны, словно подтверждается интуиция, выраженная Достоевским в своем знаменитом символе веры 1854 года:

> <…> верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того,

16 Я перевела так: «non ha ancora attecchito alla vita» [Достоевский, 2019, с. 106].

> если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной [Достоевский, 1972-1990, т. 281, с. 176].

Это разнообразно толкуемый текст можно с очевидностью прочесть и как выраженную Достоевским внутреннюю потребность совпадения истины с личностью Христа.

С другой стороны, необходимо вспомнить о другой, существенной для Достоевского идее: если все Христы:

> Вообразите, что все Христы, – ну возможны ли были бы теперешние шатания, недоумения, пауперизм? Кто не понимает этого, тот ничего не понимает в Христе и не христианин. Если б люди не имели ни малейшего понятия о государстве и ни о каких науках, но были бы все как Христы, возможно ли, чтоб не было рая на земле тотчас же? [Достоевский, 1972-1990, т. 11, с. 192-193].

Это цитата из черновиков к «Бесам» (роман написан между 1870-1872 годами и, напомню, «Сон смешного человека» написан в 1877 году).

Важным для этой темы также является то, что пишет Т. Касаткина о чувстве Евангелия у Достоевского:

> Евангелие здесь понимается не как слова, не как учение, данное дискурсивно, а как воплощенное Слово, суть же воплощения в том, что Слово становится Образом, и слова – не самодостаточны, а лишь посредники и проводники читателя к Образу. Суть учения Христа невыразима словами – потому что суть этого учения есть сообщение не знаний, но способности воплотить явленный Им образ каждому человеку [Касаткина, 2015, с. 8-9][17].

Итак, рай на земле – та *Истина*, которую герой видел и знает («я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы,

[17] И далее: «Недаром сквозь «фантастические страницы» черновых записей к «Бесам» лейтмотивом будет проходить запись: «Если все Христы...» [Касаткина 2015: 9]. В другом месте об этой же теме Касаткина пишет: «Именно проявление в себе, в своем внешнем образе, глубинного образа осознается Достоевским как задача самореализации человека и как путь преображения мира. Такое проявление в себе образа Христова и есть, в сущности, *единственный социальный проект* Достоевского» [Живет в тебе Христос].

не потеряв способности жить на земле») – для Достоевского – не утопия, а *оживление* образа Христа, живущего в человеке.

В связи с этим нельзя не заметить, что образ Христа является вполне определенным: Христос жив, потому что Он воскрес, то есть смерть и воскресение являются неустранимыми частями Его новой личности. И в рассказе находятся также и аллюзии на смерть и воскресение Христа. Например:

> – Кто бы ты ни был, но если ты есть и если существует что-нибудь разумнее того, что теперь совершается, то дозволь ему быть и здесь. <…> я знал, я беспредельно и нерушимо знал и верил, что непременно сейчас все изменится. **И вот вдруг разверзлась могила моя** [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 110].

Разверзнутая могила героя, от которой неопределенное существо «вдруг» его берет и уносит на другую землю, отсылает читателя к образу пустой могилы Христа, то есть к главнейшему символу воскресения. Образ является частью сна героя, фрагментом сложной динамики, через которую Истина ему открывается и спасает от гибели. Также и в этом случае, переводчику необходимо заметить присутствие аллюзии, ведь по-итальянски (как и по-русски) слова *могила* и *гроб* не являются синонимами: *могила* – *tomba* или *sepolcro* – это место, в которое кладут *гроб* – *bara* или *feretro*. Таким образом, слова *bara* и *feretro* указывают только на похоронные носилки или на ящик, в котором лежит тело покойного. Конечно, нам естественнее себе вообразить, что развернется именно *гроб*, а не *могила*, как видно в итальянских переводах рассказа: «la mia *bara* si spalancò»[18]. Увы, подобные переводы с большой вероятностью препятствуют читателю узнать сцену воскресения Христа.

Далее в тексте, эта сцена срифмуется с появлением образа креста:

> Я умолял их, чтоб они **распяли** меня **на кресте**, я учил их, как сделать **крест**. Я не мог, не в силах был убить себя сам, но я хотел принять от них муки, я жаждал мук, жаждал, чтоб в этих муках пролита была моя кровь до капли [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 117].

[18] [См.: Dostoevskij, 1988, с. 338]. Я же перевела так: «Ed ecco che a un tratto la mia **tomba** si spalancò» [Достоевский, 2019, с. 89].

В рассказе смешному человеку не дано умирать на кресте и пролить свою кровь во искупление своего же греха, но образ нарисован четко и настойчиво: почему-то в его сознании средством искупления является именно *крест*, и заметим, что он уверен в том, что пролитием его крови что-то может решиться.

Итак, *личностная Истина*, о которой говорится в рассказе, – это божественная личность Христа, вечно рождающаяся, умирающая и воскресающая в человеке. Ведь цитата евангелия от Иоанна: «Я есмь путь и истина и жизнь», – заканчивается словами: «никто не приходит к Отцу, как только через меня», – и Достоевский именно и показывает, что для возвращения человека к Отцу (то есть, чтобы человеку было заново дано ходить по саду *земного рая* вместе с Господом Богом[19]). Христос является необходимым. Не только *был*, а именно *является*: ведь Он же, ставший раз и на веки человеком, только в человеке может *ужиться* и продолжать являть свой *живой образ* в истории.

***

«Все равно» *versus* «все одно»

До сих пор мы рассматривали главную тему рассказа, стараясь увидеть смысловое содержание и границы концепта *Истины*, о котором и идет речь с начала и до конца «Сна смешного человека»; мы дошли до видения *сложного* концепта *живой Истины*, воплощенной в личности Христа и в Его вечно живом теле. Концепт – *сложный*, в буквальном смысле слова: Истина *слагается* из разных компонентов (и это происходит как во времени, так и вне времени, а также одновременно в известном нам пространстве и где-то еще) и приобретает форму *единого живого организма*. Мы уже подчеркнули, что *сложность* организма *Христа-Истины* объясняется также и необычным *равенством*, установленным в заявлении Христа о Самом Себе: «Я есмь путь и истина и жизнь». А в самом начале статьи я говорила о том, что от прочтения рассказа во мне оставалось ощущение, словно в нем – все *одно* и все говорит *об одном*.

Итак, интуиция того, что рассказ концептуально передает именно *уравнение* (Христос = путь + истина + жизнь), осветила мне

[19] См.: «И услышали голос Господа Бога, ходящего в раю во время прохлады дня; и скрылся Адам и жена его от лица Господа Бога между деревьями рая» (Быт. 3:8).

и другую часть текста, в которой, как я понимала, должно было быть нечто важное (что я, следовательно, должна была бы передать в переводе), которое, однако, оставалось для меня туманным. Я говорю о словосочетании *все равно*, которое настойчиво присутствует в первой и во второй главе рассказа, а потом, с самого начала сна героя, исчезает. И, действительно, русскоязычному читателю почти невозможно не заметить, что с самого начала рассказа повторяется, и часто еще и подчеркивается курсивом, фразеологизм «все равно»:

> <...> в душе моей нарастала страшная тоска по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше всего меня: именно – это было постигшее меня одно убеждение в том, что на свете везде ***все равно***. <...> Я вдруг почувствовал, что мне ***все равно*** было бы, существовал ли бы мир или если б нигде ничего не было. <...> Право, это обнаруживалось даже в самых мелких пустяках: я, например, случалось, иду по улице и натыкаюсь на людей. И не то чтоб от задумчивости: об чем мне было думать, я совсем перестал тогда думать: мне было все равно. И добро бы я разрешил вопросы; о, ни одного не разрешил, а сколько их было? Но мне стало ***все равно***, и вопросы все удалились [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 105].

> <...> им было все равно, я это видел, и они горячились только так. Я им вдруг и высказал это: «Господа, ведь вам, говорю, **все равно**». Они не обиделись, а все надо мной засмеялись. Это оттого, что я сказал без всякого упрека, и просто потому, что мне было **все равно**. Они и увидели, что мне **все равно**, и им стало весело [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 105].

> Но прошло уже два месяца, а он все лежал в ящике; но мне было до того **все равно**, что захотелось наконец улучить минуту, когда будет не так **все равно**, для чего так – не знаю [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 106].

> От знакомства я, конечно, уклонился с самого начала, да ему и самому скучно со мной стало с первого же разу, но сколько бы они ни кричали за своей перегородкой и сколько бы их там ни было, – мне всегда **все равно** [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 107].

И во второй главе:

> Видите ли: хоть мне и было **все равно**, но ведь боль-то я, например, чувствовал. Ударь меня кто, и я бы почувствовал боль. Так точно и в нравственном отношении: случись что-нибудь очень жалкое, то почувствовал бы жалость, так же как и тогда, когда мне было еще в жизни не **все равно**. <...> Отчего же я вдруг почувствовал, что мне не **все равно** и я жалею девочку? [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 107]

> Например, мне вдруг представилось одно странное соображение, что если б я жил прежде на луне или на Марсе и сделал бы там какой-нибудь самый срамный и бесчестный поступок, какой только можно себе представить, и был там за него поруган и обесчещен так, как только можно ощутить и представить лишь разве иногда во сне, в кошмаре, и если б, очутившись потом на земле, я продолжал бы сохранять сознание о том, что сделал на другой планете, и, кроме того, знал бы, что уже туда ни за что и никогда не возвращусь, то, смотря с земли на луну, – было бы мне ***все равно*** или нет? [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 108]

> Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. Но неужели не **все равно**, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину? [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 109]

Итак, заметим, прежде всего, что *все равно* является характеристикой *отсутствия Истины*, или точнее умозаключением человека, ставившего под сомнение ее существование. Для меня вопрос о смысле выражения возник, повторю еще раз, из-за перевода: словосочетание используется в разных контекстах, в которых актуализируются отдельные части его значения, и по-итальянски, с точки зрения стиля, довольно сложно найти одинаковое эквивалентное выражение, одновременно не режущее ухо и передающее точный смысл во всех контекстах. Поэтому, увы, переводчики не всегда учитывали, что у Достоевского повторяется всегда именно одно и то же словосочетание, и предпочли варьировать перевод, используя то глагольный оборот «essere indifferente» (буквально – *быть безразличным*), то выражение «non avere alcuna importanza» (буквально – *не иметь малейшей важности*). И проблема здесь двойная, ведь не только в переводе не были сохранены текстовые рифмы, но и не сохранился прямой смысл так настойчиво присутствующих в тексте

слов: *всё* и *равно*. В данном случае повторяющийся и подчеркнутый автором курсивом фразеологизм *все равно* однозначно является *местом преткновения*, и именно поэтому нельзя ни варьировать его ради стиля, ни переводить словами, вносящими в текст другое смысловое ядро: говорить, что «что-то мне безразлично», либо что «оно для меня не имеет никакой важности» – это не то же самое, что утверждать, что мне *все* (именно *все*) *равно*. Ведь *равно* значит – *равный*: это совершенно определенный математический знак, выражающий *равенство*. Да и по-итальянски можно нейтрально переводить выражение *мне все равно* только двумя способами: фразеологизмом «per me è lo stesso» (букв. «для меня это одно и тоже») либо – и более буквально – «per me è uguale», то есть используя то самое слово – *uguale* – обозначающее математический знак равенства. Но в обоих случаях на итальянском теряется слово *всё* (*tutto*), семантический вклад которого утрачивается в устойчивых выражениях. Однако же в русском тексте слово *всё* повторяется слишком уж упорно, все же переводчику дана возможность работать с текстом не только выбором подходящей лексемы, но еще и посредством как лексической, так и синтаксической компенсации. Я здесь всего лишь стараюсь показать, как дошла до своего варианта решения вопроса, во-первых, принимая, что я не имею права предать текст автора, убирая из него слово *равно*, и, во-вторых, следуя за этим словом одновременно по-русски (то есть, обращая внимание на то, как оно появляется у Достоевского в разных контекстах) и по-итальянски, ища все варианты его использования в оборотах речи, позволяющих без натяжки использовать и слово *всё*. Так, у меня получилось вспомнить, что по-итальянски можно сказать «mi è del tutto uguale», то есть буквально «мне равно совсем», либо «per me è tutto uguale», то есть буквально и именно «мне все равно», но со вставкой вспомогательного глагола (обычно подразумевающегося), который лишает выражение статуса фразеологизма. Таким образом, оказалось вполне возможным «играть» средствами языка и не терять никаких повторов автора. Приведу несколько примеров разных вариантов перевода в сопоставительной таблице; мой перевод в первой колонке [Dostoevskij, 2019, с. 78-83]:

<...> si trattava del mio essermi persuaso che ovunque in terra fosse ***tutto uguale***. <...> D'un tratto sentii che per me era ***del tutto uguale*** che il mondo esistesse o che, invece, non ci fosse niente da nessuna parte	<...> la convinzione in me formatasi che al mondo ***tutto è indifferente***. <...> Ad un tratto sentii che per me sarebbe ***del tutto indifferente*** che esistesse o no il mondo, che non vi fosse nulla in nessun posto	<...> la consapevolezza che avevo ormai raggiunto, che al mondo ovunque ***tutto è indifferente***. <...> A un tratto ho sentito che per me sarebbe stato ***indifferente*** se il mondo esisteva, oppure se non ci fosse stato nulla da nessuna parte
Ma per loro era **tutto uguale**, io lo vedevo, e si scaldavano solo così per fare. A un tratto lo esternai dicendo: «Signori, ma per voi, dico io, è **del tutto uguale**». Non si offesero, ma si misero tutti a ridere di me. È perché l'avevo detto senza il minimo rimprovero e semplicemente perché per me era **del tutto uguale**. E loro l'avevano capito che per me era **del tutto uguale**, e la cosa li aveva divertiti	Ma erano **a tutto indifferenti**, io lo vedevo, e si riscaldavano così tanto per fare. Io a un tratto lo dissi loro: "Signori, mi pare che tutto vi sia indifferente". Non si offesero, ma risero di me. E questo perché io l'avevo detto senza tono di rimprovero, ma semplicemente perché a me era tutto **indifferente**. Anche loro si accorsero che mi era **indifferente** e divennero allegri	Ma la cosa era loro **indifferente**, lo vedevo, e si erano accalorati soltanto così. A un tratto dissi loro queste parole: "Signori, in realtà a voi **non importa nulla** di questo". Loro non si offesero e invece scoppiarono tutti a ridere alle mie spalle. Questo perché io avevo detto quelle parole senza alcun rimprovero, semplicemente perché a me **non ne importava nulla**
Badate: sebbene **tutto mi fosse uguale**, il dolore però, ad esempio, lo provavo. <...> se fosse accaduto qualcosa di molto penoso io avrei provato pena, proprio come quando nella vita, per me, **non era ancora tutto uguale**. <...> qualsiasi cosa in terra mi sarebbe dovuta diventare, come non mai, **del tutto uguale**. Perché, dunque, tutto a un tratto avevo sentito che **per me non era tutto uguale** e provavo pena per la bambina?	Vedete, sebbene tutto **mi fosse indifferente**, pure il dolore, per esempio, lo sentivo. <...> se fosse successo qualcosa di molto penoso, avrei sentito pena come allora, quando ancora nella vita **non mi era tutto indifferente**. <...> tutti al mondo, più che in qualsiasi altro momento, dovevano **essermi indifferenti**. Perché a un tratto avevo sentito che **non tutto mi era indifferente** e che avevo pietà della bambina? [Dostoevskij, 2007, pp. 867-870]	Vedete, per quanto tutto **mi fosse indifferente**, tuttavia il dolore, per esempio, lo avvertivo. <...> se fosse accaduto qualcosa di molto pietoso avrei provato pietà, proprio come quando ancora nella vita **non mi era tutto indifferente**. <...> ogni cosa al mondo doveva **essermi** adesso **indifferente** più che in qualsiasi altro momento. Perché, allora, a un tratto avevo sentito che **non tutto mi era indifferente** e che provavo pietà per quella bambina? [Dostoevskij, 1988, pp. 330-334]

Но, наверное, самый важный результат данного довольно длительного переводного процесса заключался в том, что, увидев принципиальную важность слова *равно*, я смогла увидеть и те связи, которые оно устанавливает в тексте в силу своих математических составляющих (и если переводчик варьирует слова ради стиля, эти связи, с большой вероятностью, потеряются). Ведь восходящая линия смысла выражения *все равно* достигает своей вершины в момент самоидентификации героя с «*абсолютным нулем*»:

> Представлялось ясным, что если я человек, и еще не **нуль**, и пока не обратился в **нуль**, то живу, а следственно, могу страдать, сердиться и ощущать стыд за свои поступки. Пусть. Но ведь если я убью себя, например, через два часа, то что мне девочка и какое мне тогда дело и до стыда, и до всего на свете? Я обращаюсь в **нуль**, в **нуль абсолютный**. И неужели сознание о том, что я сейчас ***совершенно*** не буду существовать, а стало быть, и ничто не будет существовать, не могло иметь ни малейшего влияния ни на чувство жалости к девочке, ни на чувство стыда после сделанной подлости? [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 107-108].

Таким образом, *все равно* становится математической формулой нигилизма: *все – равно – нулю* (все = 0). И при свете раскрывшегося математического пласта текста заново осмысливается множество деталей.

Например, смысл словосочетания «разрешить вопросы» в уже приведенной выше цитате:

> Право, это обнаруживалось даже в самых мелких пустяках: я, например, случалось, иду по улице и натыкаюсь на людей. И не то чтоб от задумчивости: об чем мне было думать, я совсем перестал тогда думать: мне было все равно. И добро бы я **разрешил вопросы**; о, ни одного не **разрешил**, а сколько их было? Но мне стало *все равно,* и **вопросы** все удалились [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 105].

Ведь по-итальянски *вопросы* являются одновременно *domande* (или *questioni*) и *problemi* (или *quesiti*), и семантическое поле русских и итальянских почти эквивалентных слов в данном случае представляет тонкие и непростые расхождения. Не заметив, что в тексте

присутствует математическая терминология, я бы склонилась к тому, чтобы переводить более общим выражением «*risolvere delle questioni*» либо «*dirimere delle questioni*» или даже «*rispondere a delle domande*», а так мне стало ясно, что здесь речь идет именно о тех *вопросах*, которые по-итальянски обозначаются словом *problemi* либо *quesiti*[20]. И в рассказе *математический вопрос*, который герою нужно *решить*, связан, очевидным образом, со смыслом человеческого существования, что совсем не новая постановка вопроса для Достоевского[21].

И далее следуя за этой нитью, мы постепенно начинаем видеть другие важнейшие для понимания текста *математические* слова. Прежде всего, речь идет о слове *один*, и в конце также о синтаксически странно всплывающем в тексте слове *Целый*.

Слово *один* всегда сложно переводить потому, что оно является одновременно числительным и прилагательным, выражающим состояние одиночества, а также – единичности. Кроме того, итальянское числительное *uno* совпадает с неопределенным артиклем, так что передать присутствие смысла именно числительного совсем не просто. Но не заметить роль русского слова *один* в рассказе и, следовательно, не думать о том, как позволить его семантическому содержанию максимально прозрачно проступить через итальянский текст, значит однозначно нанести ущерб авторскому слову. Ведь слово *один* в «Сне смешного человека» еще и появляется редко, оно ненавязчивое и может ускользать от внимания переводчика. Но оно появляется в значимых контекстах. В начале рассказа мы читаем:

> Не говоря уже о том, что, может быть, и действительно ни для кого ничего не будет после меня, и весь мир, только лишь угаснет мое сознание, угаснет тотчас как призрак, как принадлежность лишь одного моего сознания, и упразднится, ибо, может быть, весь этот мир и все эти люди – **я-то сам один и есть** [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 108].

[20] Я перевела так «E sarebbe anche andato bene se avessi risolto tutti i **quesiti**; oh, non ne avevo risolto nemmeno uno, e quanti ce n'erano! Ma per me era diventato *tutto uguale*, e i **quesiti** si dileguarono tutti» [Dostoevskij, 2019, с. 78]. И вот другой пример перевода: «Se avessi per lo meno risolto tutte le **questioni**, ma non ne avevo risolta nemmeno una; e quante erano esse mai? Tutto mi era diventato indifferente e tutte le **questioni** scomparvero» [Dostoevskij, 2007, с. 868].

[21] См. например: [Dostoevskij, 2016, с. 78, 202-203, 235, 260].

Здесь *один* является частью сильно маркированного словосочетания, устанавливающего тоже некий вид равенства: *я* – я героя, я смешного человека, который полностью отделяет себя от всех остальных людей, ***я сам один*** (то есть, «именно я и только я») – является «*всем* миром» и «*всеми* людьми». Другими словами: *я один равно все*.

А с другой стороны уже в конце рассказа, то есть после перерождения героя, читаем:

> А между тем ведь все идут **к одному и тому же**, по крайней мере все стремятся **к одному и тому же**, от мудреца до последнего разбойника, только разными дорогами [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 118].

Повторение идентичного выражения *к одному и тому же*, в невысказанном содержании которого скрывается цель человеческого существования (то, к чему все идут, или, по крайней мере, стремятся), обозначает, конечно, что это *несказанное* содержит нечто важное. И, опять-таки, переводчик должен это увидеть, ведь «один и тот же» это тоже устойчивое выражение, которое обычно переводится на итальянский другим устойчивым выражением: «è la stessa cosa» (букв. «это та же самая вещь»). Но, таким образом, на итальянском исчезает слово *один*, и появляется слово *вещь* (cosa), что нехорошо, если мы поняли, что для Достоевского все идут именно к *одному*, то есть к Истине с большой буквы. И здесь тоже переводчик вполне может выйти за рамки устойчивого выражения и найти более подходящий вариант перевода: «E intanto poi, si va tutti verso **uno e lo stesso**, o per lo meno tutti tendono **a uno, allo stesso,** dal sapiente all'ultimo ladrone, solo per strade diverse» [Dostoevskij, 2019, с. 105][22].

Но, прежде всего, здесь становится ясным, что Достоевский противопоставляет формуле нигилизма *все – равно – нуль* христианскую формулу *всё и все – равно – один*, а также и другую сторону этой же формулы: *один – равно – все и всё*. Таким образом, нигилистическое равенство «все = 0» окончательно отвергается, и вводится (не явно,

[22] А в других переводах, например: «Eppure tutti (non è vero?) vanno verso una stessa **meta**, o per lo meno tendono verso una stessa **meta**, dal saggio all'ultimo dei malandrini, solo per vie differenti» [Dostoevskij, 1988, с. 350] и «E intanto però tutti vanno verso lo stesso **punto d'arrivo**, per lo meno tutti tendono allo stesso **scopo**, dal saggio all'ultimo brigante, soltanto per vie diverse» [Dostoevskij, 2007, с. 886]. Слова *meta*, *punto d'arrivo* и *scopo* буквально передают русское слово *цель*.

ведь это не навязывается, а скорее *под-сказывается* в глубине текста) идея о том, что *все одно*, или, что все = один, что все является одним Целым:

> У них не было храмов, но у них было какое-то насущное, живое и беспрерывное единение **с Целым вселенной**; у них не было веры, зато было твердое знание, что когда восполнится их земная радость до пределов природы земной, тогда наступит для них, и для живущих и для умерших, еще большее расширение соприкосновения **с Целым вселенной** [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 114].

В приведенной цитате хорошо видно, что Достоевский использует большое количество слов, которые, если актуализировать соответствующую область их значения, являются математическими терминами. И частично он их выделяет синтаксической неповседневностью их использования (более привычно было бы говорить о «целой вселенной») – и одновременно также и прописной буквой. И в итоге *выходит*, что вселенная является *единым Целым*.

В связи с этим приходят в голову, прежде всего, послания Апостола Павла, в которых он, с одной стороны, утверждает, что «Христос все во всем»:

> Итак, если вы воскресли со Христом, то ищите горнего, где Христос сидит одесную Бога; о горнем помышляйте, а не о земном. Ибо вы умерли, и жизнь ваша сокрыта со Христом в Боге. Когда же явится Христос, жизнь ваша, тогда и вы явитесь с Ним во славе. Итак, умертвите земные члены ваши: блуд, нечистоту, страсть, злую похоть и любостяжание, которое есть идолослужение, за которые гнев Божий грядет на сынов противления, в которых и вы некогда обращались, когда жили между ними. А теперь вы отложите все: гнев, ярость, злобу, злоречие, сквернословие уст ваших; не говорите лжи друг другу, совлекшись ветхого человека с делами его и облекшись в нового, который обновляется в познании по образу Создавшего его, где нет ни Еллина, ни Иудея, ни обрезания, ни необрезания, варвара, Скифа, раба, свободного, но **все и во всем Христос** (Кол 3:1-10).

А с другой стороны, что через Него «будет Бог все во всем»:

> А если Христос не воскрес, то вера ваша тщетна: вы еще во грехах ваших. Поэтому и умершие во Христе погибли. И если мы в этой только жизни надеемся на Христа, то мы несчастнее всех человеков. Но Христос воскрес из мертвых, первенец из умерших. Ибо, как смерть через человека, *так* через человека и воскресение мертвых. Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут, каждый в своем порядке: первенец Христос, потом Христовы, в пришествие Его. А затем конец, когда Он предаст Царство Богу и Отцу, когда упразднит всякое начальство и всякую власть и силу. Ибо Ему надлежит царствовать, доколе низложит всех врагов под ноги Свои. Последний же враг истребится – смерть, потому что все покорил под ноги Его. Когда же сказано, что *Ему* все покорено, то ясно, что кроме Того, Который покорил Ему все. Когда же все покорит Ему, тогда и Сам Сын покорится Покорившему все Ему, да будет Бог все во всем (1Кор 15:17-28).

В обеих цитатах содержатся те главнейшие для Достоевского темы (смерть, нужда в воскресении, единство Христа с человеком и с миром), которые, так или иначе, в его творчестве постоянно встречаются. И они встречаются, прежде всего, там, где автор делается *богословом* и постепенно (то есть, по мере приобретения своего личного опыта) отваживается произнести некое *художественное слово* о *Божественном Слове*.

Список литературы

1. Библия онлайн – Библия онлайн. URL: https://bibleonline.ru/bible/rst66/mat-1/ (дата обращения: 25.11.2019)

2. Деменок, 2015 – *Деменок С.* Просто хаос. СПб.: Страта, 2015. 228 с.

3. Джуссани, 2007 – *Джуссани Л.* Можно ли жить так? М.: Христианская Россия, 2007. 392 с.

4. Достоевский, 1972-1990 – *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.

5. Преступление и наказание – *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание. URL: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0060.shtml (дата обращения: 25.11.2019)

6. Касаткина, 1993 – *Касаткина Т.А* Краткая полная история человечества («Сон смешного человека») // Достоевский и мировая культура. Альманах. 1993. №1. С. 40-49.

7. Живет в тебе Христос – *Касаткина Т.А.* О концепции выставки «“Живет в тебе Христос”. Достоевский: образ мира и человека: икона и картина». URL: https://www.academia.

edu/6285372/Достоевский_и_его_теория_творчества_образ_мира_и_человека._Икона_и_картина_как_две_стороны_единой_традиции (дата обращения: 20.11.2019)

8. Касаткина, 2017 – *Касаткина Т.А.* О субъект-субъектном методе чтения // Новый мир. 2017. № 1. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2017/1/o-subekt-subekt-nom-metode-chteniya.html (дата обращения: 25.11.2019)

9. Касаткина, 2015 – *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 521 с.

10. Касаткина, 2019 – *Касаткина Т.А.* «Сон смешного человека»: личность как рычаг преображения мира // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 2. С. 16-44.

11. Катасонов, 2012 – *Катасонов В.Н.* Загадки «Сна смешного человека» Ф.М. Достоевского» // Ф.М.Достоевский – писатель, мыслитель, провидец. Сборник статей / под ред. В.Н. Катасонова. М.: Изд-во ПСТГУ, 2012. URL: http://katasonov-vn.narod.ru/statji/razdel4/4-2_v.n.katasonov_zagadki_sna_smeshnogo_cheloveka_.htm (дата обращения: 25.11.2019)

12. Тарасова, 2007 – *Тарасова Н.А.* Значение заглавной буквы в наборной рукописи рассказа «Сон смешного человека»: («Дневник писателя» Ф. М. Достоевского за 1877 год) // Русская литература. 2007. № 1. С. 153-165. URL: https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1204025855&archive=1206184915 (дата обращения: 21.11.2019)

13. Dostoevskij, 2007 – *Dostoevskij F.M.* Diario di uno scrittore. Milano: Bompiani, 2007. 1402 p.

14. Dostoevskij, 2019 – *Dostoevskij F.M.* Il sogno di un uomo ridicolo e altri racconti dal Diario di uno scrittore, a cura di Tat'jana A. Kasatkina ed Elena Mazzola. Brescia: Scholé (Morcelliana), 2019. 235 p.

15. Dostoevskij, 2016 – *Dostoevskij F.M.* Scritti dal sottosuolo, a cura di Tat'jana Aleksandrovna Kasatkina, Elena Mazzola. Brescia: La Scuola, 2016. 332 p.

16. Dostoevskij, 1988 – *Dostoevskij F.M.* Racconti. Milano: Garzanti, 1988. 351 p.

References

1. *Bibliia onlain* [Bible online]. Available at: https://bibleonline.ru/bible/rst66/mat-1/ (access date: 25.11.2019) (In Russ.)

2. Demenok C. *Prosto khaos* [Just chaos]. St. Petersburg, Strata Publ., 2015. 228 p. (In Russ.)

3. Dzhussani L. *Mozhno li zhit' tak?* [If we can live like that?]. Moscow, Khristianskaia Rossiia Publ., 2007. 392 p. (In Russ.)

4. Dostoevskii F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [Complete works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

5. Dostoevskii F.M. *Prestuplenie i nakazanie* [Crime and punishment]. Available at: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0060.shtml (access date: 25.11.2019) (In Russ.)

6. Kasatkina T.A. Kratkaia polnaia istoriia chelovechestva ("Son smeshnogo cheloveka') [The brief complete story of humankind ("The Dream of a Ridiculous Man")]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura*, Almanach, 1993, №1, pp. 40-49. (In Russ.)

7. Kasatkina T.A. O *kontseptsii vystavki "“Zhivet v tebe Khristos”. Dostoevskii: obraz mira i cheloveka: ikona i kartina*' [About the concept of the exhibition “Christ lives in you. Dostoevsky: the Image of the World and the Man: Icon and Painting”]. Available at: https://www.academia.edu/6285372/Dostoevskii_i_ego_teoriia_tvorchestva_obraz_mira_i_cheloveka._Ikona_i_kartina_kak_dve_storony_edinoi_traditsii (access date: 20.11.2019) (In Russ.)

8. Kasatkina T.A. O sub’ekt-sub’ektnom metode chteniia [On the subject-subject method of reading]. *Novyi mir*, 2017, No 1. Available at: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2017/1/o-subekt-subektnom-metode-chteniya.html (access date: 25.11.2019) (In Russ.)

9. Kasatkina T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh F.M. Dostoevskogo*. [Sacral in the mundane: two-folded image in Dostoevsky’s works]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2015. 521 p. (In Russ.)

10. Kasatkina T.A. “Son smeshnogo cheloveka”: lichnost' kak rychag preobrazheniia mira [“The Dream of a Ridiculous Man”: personality as the instrument of transfiguration of the world]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura*, Philological journal, 2019, No 2, pp. 16-44. (In Russ.)

11. Katasonov V.N. Zagadki "Sna smeshnogo cheloveka' F.M. Dostoevskogo' [The riddles of F.M. Dostoevsky’s “The Dream of a Ridiculous Man”]. *F.M.Dostoevskii – pisatel', myslitel', providets. Sbornik statei* [F.M. Dostoevsky – writer, thinker and prophet. Collection of articles], ed. by V.N. Katasonov. Moscow, Izd-vo PSTGU Publ., 2012. Available at: http://katasonov-vn.narod.ru/statji/razdel4/4-2_v.n.katasonov_zagadki_sna_smeshnogo_cheloveka_.htm (date of access: 25.11.2019)

12. Tarasova N.A. Znachenie zaglavnoi bukvy v nabornoi rukopisi rasskaza “Son smeshnogo cheloveka”: (“Dnevnik pisatelia” F. M. Dostoevskogo za 1877 god) [The meaning of the capital letter in the typesetting manuscript of “The Dream of a Ridiculous Man” (F.M. Dostoevsky’s A Writer’s Diary, 1877)]. *Russkaia literature*, 2007, No 1, pp. 153-165. (In Russ.)

13. Dostoevskij F.M. *Diario di uno scrittore*. Milano, Bompiani, 2007. 1402 p. (In Italian)

14. Dostoevskij F.M. *Il sogno di un uomo ridicolo e altri racconti dal Diario di uno scrittore*, a cura di Tat’jana A. Kasatkina ed Elena Mazzola. Brescia, Scholé (Morcelliana), 2019. 235 p. (In Italian)

15. Dostoevskij F.M. *Scritti dal sottosuolo*, a cura di Tat’jana Aleksandrovna Kasatkina, Elena Mazzola. Brescia, La Scuola, 2016. 332 p. (In Italian)

16. Dostoevskij F.M. *Racconti*. Milano, Garzanti, 1988. 351 p. (In Italian)

УДК 82+821.161.1+2-1
ББК 83+83.3(2=411.2)+86.2
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-50-67

Владимир Викторович

Достоевский. Вопрос о народе*

Vladimir Viktorovich

Dostoevsky. The Question of the Folk

Об авторе: Владимир Александрович Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Государственного социально-гуманитарного университета (Коломна).
E-mail: VA_Viktorovich@mail

Аннотация: Познание народа и программа воссоединения с ним стали фундаментальной основой всего творчества Достоевского. В статье рассматриваются некоторые этапы становления «народоведения» писателя и его отзвуки в русской истории и культуре. Для него народ, очевидно, не миф и даже не архетип. Это плоть и кровь его творчества. Народным является всё миросозерцание Достоевского, а не только отдельные мотивы и образы. Слагалось это миросозерцание опытами самой жизни: первый приходится на деревенское детство в Даровом, другим стала каторга. Пять летних вакаций в Даровом и четыре года в омском остроге обнаруживают некую глубинную связь.

Разными путями, но вся русская литература XIX века была своеобразным хождением в народ. Ключевую роль в этом процессе сыграли «Записки из Мертвого дома», потому что здесь не сторонний наблюдатель, но человек, который волею судьбы оказался заброшенным в самую гущу народной среды, на себе испытавшим ее законы. Ему открываются антропологические корни пугачевщины и в то же время в нем зреет почвенническая идея соединения образованного сословия с народом. Сюжет «Записок из Мертвого дома» – постепенное познание русского народа, приближение к нему, а в связи с этим духовная трансформация познающего. Чудо преображения автора («принятие христианства») на путях познания своего народа происходит на метафизической глубине «Записок из Мертвого дома», а впоследствии в самом сжатом изложении передано в рассказе «Мужик Марей» при свете деревенского детства.

Самое распространенное обвинение оппонентов в адрес Достоевского – утопизм, идеализация народа. Однако писатель ничуть не хуже своих противников знал сла-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках проекта 18-012-90038 / The research was carried out with financial support from Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No 18-012-90038.

бости и грехи простонародной массы, предвидел и возможные сценарии, в которых они могут сыграть роковую роль. В «Дневнике писателя» 1881 года Достоевский говорит о том, что необходимо «оздоровление этого великого корня, который есть начало всему». Его концепция народа-богоносца подверглась сокрушительной критике в XX веке. Приводятся некоторые из эпизодов полемики, наиболее адекватным признается прочтение С.Н. Булгакова.

Ключевые слова: Достоевский, русский народ, эволюция мировоззрения писателя, споры об утопизме.

Для цитирования: *Викторович В.А.* Достоевский. Вопрос о народе // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4(8). С. 50-67

DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-50-67

About the author: Vladimir A. Victorovich, Doctor of Letters, Professor of the Department of Literature at the Kolomna State University of Humanities and Social Studies (Kolomna).

E-mail: VA_Viktorovich@mail.ru

Abstract: The acquaintance with common folk and the reunification with it became a fundamental base of all Dostoevsky’s work. The article examines different stages of the establishing of Dostoevsky’s “folk studies” and reminiscence of it in Russian history and culture. For Dostoevsky, folk is evidently not a myth, nor even an archetype. It is the flesh and blood of his work. Dostoevsky's worldview is fully popular, not only certain motifs and images. This worldview was shaped by life experiences: the first one was the writer’s childhood in Darovoe, the second was hard labor. Five summer vacations in Darovoe and four years in Omsk prison are somehow deeply connected.

In different ways, all Russian 19th century literature was an attempt to go towards the people. A key role in this process was played by the *Notes from the House of the Dead*, where the main character is not an outsider but a person who was thrown by a twist of fate into the depth of the life of his people, and experiences its laws firsthand. Here, he discovers the anthropological roots of “pugachevshchina”, and at the same time develops the nativist idea of uniting the educated people with the common folk. The plot of the *Notes from the House of the Dead* consists of gradual acquaintance with the Russian people, an approach to it, that eventually transforms the subject. The miracle of the author’s transformation (“the accepting of Christianity”) through the acquaintance with his people happens in the metaphysical depth of *The Notes from the House of the Dead*, and later, in a capsule, is told in the story “The Peasant Marey”, in the light of the writer’s country childhood.

The most widespread accusation against Dostoevsky is of utopia and idealization of common people. But the writer knew, as clear as his opponents, the weaknesses and sins of the masses; he anticipated possible scenarios, where they would come to be fatal. In *A Writer’s Diary* (1881) Dostoevsky spoke about the necessity of “sanitation of this great root, which is the origin of everything”. His conception of a “God-bearing folk” was eagerly criticized in the 20th century. Here are cited some episodes of the polemic; the version of S.N. Bulgakov is presented as the most adequate.

Key words: Dostoevsky, Russian people, the evolution of a writer’s worldview, debates about utopia.

For citation: Viktorovich V.A. Dostoevsky. The Question of the Folk. *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 4(8), pp. 50-67

DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-50-67

«Летние чтения в Даровом» продолжаются

Научная конференция «Летние чтения в Даровом» впервые прошла в конце августа 2006 года. Шестые чтения состоялись в нынешнем 2019 году (о них мы предполагаем рассказать в следующем номере журнала). Организаторы конференции – Некоммерческое партнерство «Заповедное Даровое», Государственный социально-гуманитарный университет (Коломна) и музей-заповедник «Зарайский кремль», филиалом которого является усадьба Достоевских Даровое. Заданное научное направление связано с интерпретацией творческого наследия Ф.М. Достоевского, биографией и родословной писателя, а организующим центром выступает усадьба Даровое: ее место в судьбе писателя, проблемы сохранения, реконструкции и развития музейного комплекса.

Имение Даровое (ныне Зарайский район Московской области) – земля детства Достоевского, воспоминания о которой грели его душу на протяжении всей последующей жизни и нашли отражение во многих произведениях от «Бедных людей» до «Братьев Карамазовых». Программа «Летних чтений в Даровом» формируется по тематическому принципу: каждая конференция посвящена какой-то теме, так или иначе входящей в усадебный контекст. По материалам научных заседаний издаются сборники под тем же названием «Летние чтения в Даровом». В настоящее время вышли четыре сборника по обсуждавшимся темам: «семья и детство по Достоевскому» (2006), «Достоевский в диалоге культур» (2009), «Достоевский и Россия» (2013), «Достоевский и церковь» (2016). Все они представлены на сайте «Заповедное Даровое» (http://darovoe.ru).

В настоящее время готовится к печати сборник «V Летние чтения в Даровом», посвященный теме «Достоевский и народ». Одну из статей этого сборника мы предлагаем читателям нашего журнала.

В.В.

В «Дневнике писателя» 1876 года Достоевский утверждает: «Вопрос о народе и о взгляде на него, о понимании его теперь у нас самый важный вопрос, в котором заключается всё наше будущее» [Достоевский, 1972-1990, т. 22, с. 44]. Это, конечно, говорит публицист, но я думаю, что и художник Достоевский живёт под знаком этого вопроса. Для него народ, очевидно, не миф и даже не архетип. Это плоть и кровь его творчества. Народным является всё миросозерцание Достоевского, а не только отдельные мотивы и образы.

Слагалось это миросозерцание не столько через теоретические штудии (чтение трудов историков, этнографов, фольклористов, писателей и т. д.), сколько опытами самой жизни. Первые из них приходятся на деревенское детство в Даровом. Особенность мелкопоместного быта состояла в тесной близости его с повседневной жизнью крестьян. Этому, судя по всему, способствовал открытый и участливый характер матери писателя, хозяйки имения. По признанию Достоевского, деревня оставила в нём «самое глубокое и сильное впечатление на всю потом жизнь» [Достоевский, 1972-1990, т. 25, с. 172]. Черты народного миросозерцания впитались в духовный состав его личности. Близко знавший его современник свидетельствует: в деревне Достоевский «пробыл лучшие годы своего детства. В эти-то годы он был ближе к крестьянам, их быту и всему нравственному облику русского народа, чем не только интеллигентные и либеральные столичные бюрократы, никогда не бывавшие в деревне в свои детские и юношеские годы, но даже, может быть, и многие из зажиточных столичных столбовых русских дворян, например, граф Алексей Толстой, граф Соллогуб и даже Тургенев (последний ближе познакомился с деревнею уже в более поздний период своей жизни, во время своих охотничьих экскурсий), которых родители намеренно держали вдали от всякого общения с крестьянами. Стоит вспомнить показания Андрея Михайловича Достоевского о детстве его брата, слышанное нами сознание самого Ф.М. Достоевского о том, что деревня оставила на всю его жизнь неизгладимые впечатления, и его собственные рассказы о крестьянине Марее и страстные сообщения на вечерах Петрашевского о том, что делают помещики со своими крестьянами, его идеалистическое отношение к освобождению крестьян с землёю и, наконец, его глубокую веру в русский народ, разумея под таковым сельское население – крестьян, чтобы убедиться в том, что Ф.М. Достоевский был *сыном деревни,* а не города» [Семёнов-Тян-Шанский, 1990, с. 299]. Интересно, что другой современник, знавший Достоевского в более поздний период его жизни, подчёркивал в его облике «простонародные черты лица» [Страхов, 1990, 377].

Другим опытом жизни, определившим духовный облик писателя, стала каторга. Пять летних вакаций в Даровом и четыре года в омском остроге обнаруживают некую глубинную связь. «Я узнал практически, – писал Достоевский Майкову 18 января 1856 года о своём каторжном опыте, – и то, что я всегда был русским по сердцу. Можно ошибиться в идее, но нельзя ошибиться сердцем» [Достоевский,

1972-1990, т. $28_{1,}$ с. 209]. Чуть раньше, только что выйдя из каторги, в письме к брату: «Если я узнал не Россию, так народ русский хорошо, и так хорошо, как, может быть, не многие знают его» [Достоевский, 1972-1990, т. $28_{1,}$ с. 173]. Он пережил возврат к народному корню, проросшему в нём ещё в детстве, что и показал в «Записках из Мёртвого дома». Остановимся чуть подробнее на этом ключевом произведении писателя, да и всей русской литературы.

Нестерпимая каторжная мука, как пишет Достоевский, – «вынужденное общее сожительство», вид несвободы. Эта вынужденность усложнялась тем, что Достоевский был дворянин, и на одних с ним нарах оказались простые мужики, народ, который враждебно относился к «барам», чужакам. Достоевский на собственном опыте открывает «глубочайшую бездну», разделившую народ и образованное сословие. Он пишет по этому поводу: «Как ни будь он [дворянин] справедлив, добр, умён, его целые годы будут ненавидеть и презирать все, целой массой; его не поймут, а главное – не поверят ему. <...> Не свой человек, да и только» [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 198].

Автор по этому поводу предлагает полуметафору запаха: мужик по запаху может отличить своего от чужого. У разъединения сословий были глубокие исторические корни, оно окончательно оформилось при Петре I. Полвека спустя, накануне революционной катастрофы, Блок с болью будет говорить о вражде народа к интеллигенции. Эту копившуюся ненависть Достоевский ощутил на собственной шкуре.

Русская литература XIX века едва ли не главной целью поставила соединить разошедшиеся половинки, прежде всего путём познания своего народа. У Пушкина и Лермонтова Достоевский обнаруживает ещё пока не утраченную способность органически сродниться с народным сознанием. «Пушкин любил всё, что любит этот народ, чтил всё, что тот чтил. Он любил природу русскую до страсти, до умиления, любил деревню русскую. Это был <...> человек, сам перевоплощавшийся сердцем своим в простолюдина, в суть его, почти в образ его» [Достоевский, 1972-1990, т. 26, с. 116]. Достоевский особенно ценил такие «перевоплощения», как стихотворение Пушкина «Сват Иван, как пить мы станем», «Песня про купца Калашникова» Лермонтова. К тому же Пушкин взялся *изнутри* исследовать феномен пугачёвщины, угадав надвигавшуюся национальную катастрофу.

Начиная с Гоголя («Тарас Бульба», «Мёртвые души») русская литература заняла позицию внимательного и сочувственного наблюдателя народной жизни. По этому пути затем пошли Тургенев

(«Записки охотника», «Постоялый двор», «Муму»), Григорович («Деревня», «Антон-Горемыка»), Писемский («Плотничья артель»), Лев Толстой («Утро помещика», военные рассказы, «Севастопольские рассказы», «Казаки», «мысль народная» в романах), Салтыков-Щедрин (народные главы в «Губернских очерках»). Это были зоркие наблюдатели, однако всё-таки со стороны, на что обратил внимание Достоевский в набросках 1870 года: «Их изучения, хоть и точные (Лев Толстой, Тургенев), как бы чуждую жизнь открывают. Один Пушкин настоящий русский» [Достоевский, 1972-1990, т. 9, с. 138]. Перевоплощение же на манер пушкинско-лермонтовского нашло своё продолжение в поэзии Некрасова, где порою без посредничества зазвучали народные голоса. Можно вспомнить Лескова, который вот эту стихию народной жизни, её смех и горе и её праведничество передавал в сказовых стилизациях. Разными путями, но вся русская литература XIX века была своеобразным хождением в народ. Русские писатели открывали свой собственный народ, как Колумб Америку. Совершенно особую роль в этом процессе сыграли «Записки из Мёртвого дома», потому что здесь не совсем уж сторонний наблюдатель, здесь человек, который волею дальновидной судьбы оказался заброшенным в самую гущу народной среды, на себе испытал её законы и близко услышал её голоса. Одно дело – со своей колокольни наблюдать народную жизнь, а другое – оказаться, хотя бы на время, внутри неё. Этот переход границы произвёл потрясающий эффект.

Обратимся к исключительной силы эго-документу, созданному Достоевским буквально через неделю после выхода с каторги. Это письмо к брату 30 января – 22 февраля 1854 года, своеобразный конспект будущей книги, которая напишется через пять лет. Вот что он здесь говорит: «Это народ грубый, раздражённый и озлобленный. Ненависть к дворянам превосходит у них все пределы, и потому нас, дворян, встретили они враждебно и с злобною радостию о нашем горе. Они бы нас съели, если б им дали. Впрочем, посуди, велика ли была защита, когда приходилось жить, пить-есть и спать с этими людьми несколько лет и когда даже некогда жаловаться, за бесчисленностию всевозможных оскорблений. “Вы дворяне, железные носы, нас заклевали...” [эта фраза потом перейдёт и в книгу. – *В.В.*] – вот тема, которая разыгрывалась 4 года. 150 врагов не могли устать в преследовании, это было им любо, развлечение, занятие, и если только чем спасались от горя, так это равнодушием, нравственным превосходством, которого они не могли не понимать и уважали,

и неподклонимостию их воле» [Достоевский, 1972-1990, т. 28_1, с. 169-170]. Бывшему петрашевцу открылась истина, когда-то потрясшая Пушкина в картине бунта 1831 года, нарисованной в письме к нему очевидца, Н.М. Коншина: «Как свиреп в своём ожесточении народ русской! Жалеют и истязают; величают вашим высокоблагородием и бьют дубинами, — и это всё вместе» [Пушкин, 1941, т. 14, с. 216].

По признанию Достоевского, тяжело переносились им унизительные для цивилизованного человека бытовые условия, которые создавались не только начальством. Они создавались и самими простолюдинами, привыкшими жить в таковых условиях. «Все каторжные воняют как свиньи и говорят, что нельзя не делать свинства, дескать, “живой человек”. <...> Прибавь ко всем этим приятностям <...> вечную вражду и ссору кругом себя, брань, крик, шум, гам...» [Достоевский, 1972-1990, т. 28_1, с. 170-171].

Вот испытания, которые могли сломить. И ломались люди интеллигентные, дворяне, для которых даже чисто бытовые, а не только нравственные испытания, были чрезвычайные. Но в этом же письме мы находим, в конце, поразительные на этом фоне строки о том, что «люди везде люди. И в каторге между разбойниками я, в четыре года, отличил наконец людей. Поверишь ли: есть характеры глубокие, сильные, прекрасные, и как весело было под грубой корой отыскать золото» [Достоевский, 1972-1990, т. 28_1, с. 172].

Это открытие «золота, золота, сердца народного» (пользуясь уже формулой Некрасова) стало для послекаторжного Достоевского определённой программой. Она получила тогда название «почвы». Кстати, именно основоположник почвенничества А.А. Григорьев первый заметил, что Достоевский выделяется среди плеяды писателей-народолюбцев: он «достиг страдательным психологическим процессом до того, что в “Мёртвом доме” слился совсем с народом», и поставил его рядом с Пушкиным [Григорьев, 1967, с. 483]. Достоевский также разрабатывал теоретические основы почвенничества в качестве публициста начала 1860-х годов, но в «Записках из Мёртвого дома» мы можем видеть тот путь души, который он проделал не только идеологически, не только в воображении, но всецело жизненным процессом. Например, вот он для себя решает, как надо держаться с ненавидящей его толпой каторжников. Процитирую: «...я решил, что надо держать себя как можно проще и независимее <...>. Отнюдь не сближаться с ними на некоторых известных пунктах

и не давать потачки некоторым их привычкам и обычаям, одним словом – не напрашиваться самому на полное их товарищество. <...> они первые презирали бы меня за это» [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 76]. От него как от дворянина все ожидали, что он будет брезговать, ломаться, «белоручничать». И, уверяет повествователь, наверняка его бы даже за это уважали.

Но, продолжает он, «такая роль была не по мне; я никогда не бывал дворянином по их понятиям; но зато я дал себе слово никакой уступкой не унижать перед ними ни образования моего, ни образа мыслей моих» [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 76-77]. В этих словах Горянчикова зреет почвенническая идея соединения образованного сословия с народом, когда, как потом скажет Достоевский, надо принять идеалы народа, но при этом не надо жертвовать тем, что у нас есть, – образованием, образом мысли, здесь должно быть какое-то взаимное понимание.

Горянчиков продолжает: «...я наверно знал, что потом они принуждены будут переменить обо мне своё мнение» [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 77]. Вот школа практической идентификации себя как части народа, которую прошёл Достоевский. В цитированном выше письме А.Н. Майкову 18 января 1856 года мы находим уже выношенную, выстраданную позицию: «Уверяю Вас, что я, например, до такой степени родня всему русскому, что даже каторжные не испугали меня, – это был русский народ, мои братья по несчастью, и я имел счастье отыскать не раз даже в душе разбойника великодушие, потому собственно, что мог понять его; ибо был сам русским. Несчастие моё дало мне многое узнать практически, <...> я узнал практически и то, что я всегда был русским по сердцу» [Достоевский, 1972-1990, т. 28_1, с. 208-209].

Обратимся к описанию этого самого народа, к которому такую трудную дорогу пробивает автор «Записок из Мёртвого дома». Что бросается в глаза? Некоторые, скажем так, не очень приятные качества. «Тщеславие и заносчивость свойственны почти всем арестантам без исключения» [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 48]: «Покуражиться арестант ужасно любит, то есть представиться пред товарищами и уверить даже себя *хоть на время*, что у него воли и власти несравненно больше, чем кажется <...>: вот отчего, может быть, в арестантах, даже и в трезвом виде, замечается всеобщая наклонность к куражу, к хвастовству, к комическому и наивнейшему возвеличению собственной личности, хотя бы призрачному» [Достоевский, 1972-1990,

т. 4, с. 66]. Желание потщеславиться, приподнять себя, доказать в чём-то (неважно, в чём) своё первенство... Эти страстишки и до сих пор волнуют мужские компании, а на каторге желание заявить свою личность доходило, как говорит автор, до некоторого даже буйства, «до омрачения рассудка, до припадка, до судорог» [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 67].

По существу, Достоевский описывает некий психологический механизм болезненного самоутверждения личности, когда человек, как он говорит, даже пьянеет и доходит до судорог. Перед нами, по существу, открываются антропологические корни пугачёвщины. «Положим, он мужик, дворовый человек, мещанин, солдат. Вдруг у него что-нибудь сорвалось; он не выдержал и пырнул ножом своего врага и притеснителя. <...> перескочив раз через заветную для него черту, он уже начинает любоваться на то, что нет для него больше ничего святого; точно подмывает его перескочить разом через всякую законность и власть и насладиться самой разнузданной и беспредельной свободой...» [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 87-88].

Рассказывается в «Мёртвом доме» история Лучки, который пырнул ножом начальника за то, что тот над ним немножечко так покуражился, и по этому поводу автор замечает: «...вообще раздражает нижний чин всякая свысока небрежность, всякая брезгливость в обращении с ними. <...> Всякий, кто бы он ни был и как бы он ни был унижен, хоть и инстинктивно, хоть бессознательно, а всё-таки требует уважения к своему человеческому достоинству. <...> Боже мой! да *человеческое* обращение может очеловечить даже такого, на котором давно уже потускнул образ Божий» [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 91]. Общий сюжет «Записок из Мёртвого дома» объединяет очень разные истории. Перед нами разворачивается калейдоскоп жизненных катастроф, в которых выявляются основные типы народных характеров, и все они объединяются неким метасюжетом познания. Это повествователь пытается понять собравшуюся компанию, что не сразу ему даётся.

В книге постоянно говорится о трудностях познания, а уж первый, самый запомнившийся год проживания на каторге был во всех смыслах самый тяжёлый. «В этот первый год от этой тоски, – говорит Горянчиков, – я многого не замечал кругом себя. Я закрывал глаза и не хотел всматриваться. Среди злых, ненавистных моих товарищей-каторжников я не замечал хороших людей, людей способных и мыслить и чувствовать, несмотря на всю отвратительную кору, по-

крывавшую их снаружи. Между язвительными словами я иногда не замечал приветливого и ласкового слова» [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 178-179]. На эволюции своих представлений о каторжном народе повествователь особенно настаивает: «я потом изменился в моём взгляде», «если б мог только знать тогда», «между враждебным я тогда не угадывал отрадное» и так далее.

Открытие образа Божия в столь ненавистных товарищах происходит, во-первых, через тех действительно светлых людей, которых неожиданно здесь встречает повествователь. Это дагестанец Алей, это Баклушин, это те люди, которые обращают к нему приветливое, ласковое слово, которые сочувствуют ему, но он, во всяком случае в первый год своего существования на каторге, этих людей не очень-то хочет замечать.

Настоящее открытие, переворот в познании народной массы происходит ровно в центре книги, в 11-й главе, которая называется «Представление» и рассказывает об острожном театре, когда каторжники во время Рождества разыгрывают, с позволения начальства, некоторые комические сцены. Эпизоду с театром предшествует описание, как каторжники готовятся к разговению, к церковной службе (которая, к слову сказать, возвращает автора к воспоминаниям деревенского детства), между ними царит удивительное согласие и мир, но к концу дня всё вновь возвращается на круги своя, к привычной пьяной сваре. Но вот через несколько дней открывается самодельный театр, который поражает воображение рассказчика. «Можно было даже удивляться, смотря на этих импровизированных актёров, и невольно подумать: сколько сил и таланту погибает у нас на Руси иногда почти даром, в неволе и в тяжкой доле!» [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 128]. А ведь это те же самые, недавно столь презираемые им каторжники.

На экваторе книги происходит нечто и с самими каторжниками: их театр что-то сделал с ними, поэтому, когда они расходятся после представления, споров и обычных свар не слышно, они вдруг кончаются, на какое-то время, конечно. Это открытие дальше ведёт автора к более глубокому пониманию субстанции «русский народ» «В остроге было иногда так, что знаешь человека несколько лет и думаешь про него, что это зверь, а не человек, презираешь его. И вдруг приходит случайно минута, в которую душа его невольным порывом открывается наружу, и вы видите в ней такое богатство, чувство, сердце, такое яркое пониманье и собственного и чужого страдания,

что у вас как бы глаза открываются...» [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 197-198].

В 1870-е годы, возвращаясь к этой теме, Достоевский в записной тетради отметил: «Разбойник многому меня научил» [Достоевский, 1972-1990, т. 24, с. 106]. Стоит хотя бы перечислить некоторые штрихи национального характера, замеченные тогда Достоевским. Русский народ – «небрезглив и негадлив даже до крайности». Грязь в казарме, тараканы в щах и так далее – ко всему каторжники относятся с философским равнодушием. Русский человек не осуждает пьянства, напротив, пьяницы даже как-то ему симпатичны, он всегда готов им сочувствовать и соболезновать. Он умеет переносить боль: очень много таких эпизодов, особенно связанных с телесными наказаниями. Поразительно его терпение. Русский народ «готов забыть целые муки за одно ласковое слово». И в то же время: «В русском характере столько положительности и трезвости взгляда, столько внутренней насмешки над первым собою... Может быть, от этого постоянного затаённого недовольства собою и было столько нетерпеливости у этих людей в повседневных отношениях друг с другом, столько непримиримости и насмешки друг над другом» [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 196].

Наряду с этими штрихами следует назвать главнейший, который как раз проявляется в эпизоде с театром. Там есть такая ситуация. В казарму («театр») набивается множество людей, все хотят видеть представление, но, когда приводят повествователя-дворянина, ему уступают лучшее место перед самой сценой: «Они признавали, что в этом я могу судить лучше их». В таком признании прав образованности и компетентности не было никакого принижения себя, напротив. «Высшая, – пишет Достоевский, – и самая резкая характеристическая черта нашего народа – это чувство справедливости и жажда её» [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 121]. Вот важнейшее из открытий: чувство справедливости составляет живой корень народной этики! «Стоит только снять наружную, наносную кору и посмотреть на самое зерно повнимательнее, поближе, без предрассудков – и иной увидит в народе такие вещи, о которых и не предугадывал» [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 121-122].

Сюжет «Записок из Мёртвого дома» – постепенное познание русского народа, приближение к нему, а в связи с этим трансформация самого рассказчика. Ему становится как-то легче переживать все эти неудобства, тяготы, и он находит возможность даже примириться,

как он пишет, с этой жизнью, вернее, не примириться, но «признать за совершившийся факт».

Мудрость терпения приходит к повествователю от того самого, поначалу столь ненавистного, народа. «Я знал своё место на нарах и даже, по-видимому, привык к таким вещам, к которым думал и в жизнь не привыкнуть» [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 78]. В другом месте: «до какой чудовищной степени приживчив человек» [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 56]. Эту мысль потом мы встретим в «Преступлении и наказании», в пренебрежительной фразе юного максималиста Раскольникова: «Ко всему-то подлец-человек привыкает!» [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 25]. Горянчиков-Достоевский предлагает ту же мысль в несколько иной огласовке: «Человек есть существо ко всему привыкающее, и, я думаю, это самое лучшее его определение» [Достоевский, 1972-1990, т. 4, с. 10]. Здесь есть, конечно, доля горькой иронии и даже сарказма, но есть и парадоксальная народная мудрость жизни, которую с таким трудом познаёт повествователь.

Здесь он подаёт руку А.И. Солженицыну, у которого в «Одном дне Ивана Денисовича» герой не выживает, а именно живёт полнокровно и полноценно несмотря ни на что[1]. А в конце рассказа говорится, что описан один из счастливых дней его жизни на каторге. Счастливых – на каторге! Счастье – в самой жизни больше, чем в условиях её, не в этом ли искомая истина, выжитая народом веками его истории?

Чудо преображения автора на путях познания своего народа происходит на метафизической глубине текста «Записок из Мёртвого дома»; наглядно показано, как человек может остаться человеком в нечеловеческих условиях. Лев Толстой считал, что это лучшая книга, написанная во всей русской литературе, а может быть, даже и в мировой, и он подчёркивал, что самое ценное в ней – это именно точка зрения, то постижение народного духа, через которое проходит повествователь.

Через два десятилетия на закате жизни Достоевский ещё раз вернулся к осознанию происшедшего с ним «геологического переворота» и передал его смысл в сжатой до предела новеллистической форме рассказа «Мужик Марей». Замечательно здесь и то, что вновь сошлись вместе два главных опыта народознания писателя – деревня детства и каторга. Важно также понять, что без первого опыта не было

[1] «Записки из Мёртвого дома», как верно замечает современный исследователь, «это история не выживания, а жизни в условиях Мёртвого дома» [Акелькина, 2008, с. 75].

бы и *такого* второго, как без фундамента нет здания. «Эти воспоминания [деревенского детства], – признаётся Достоевский, – дали мне возможность пережить в каторге» [Достоевский, 1972-1990, т. 24, с. 107], то есть пройти тот спасительный путь познания, о котором мы говорили. Он сочувствует полякам, у которых не было такого же фундамента, и им оставалось только ненавидеть эту «дикую орду».

***

Народ навсегда остался большой темой Достоевского, она пунктирно проходит и через его «великое пятикнижие». В «Преступлении и наказании» это Миколка с его идеей пострадать, но там есть другой Миколка, что забивает савраску под улюлюканье толпы (детское воспоминание Раскольникова – не отзвук ли авторской памяти детства?). Под издёвки пьяниц рассказывает свою жизнь Мармеладов, насмешки толпы остужают коленопреклонение Раскольникова на площади, наконец, каторжники в эпилоге не приемлют нашего героя, зато боготворят Сонечку.

В «Идиоте» это рассказы Мышкина об уличных встречах: о пьяном солдате, продавшем нательный крест, о простой бабе, высказавшей глубочайшую мысль о Боге как об отце. В «Бесах» Степан Трофимович выходит на большую дорогу (недостижимый Спасов на его пути – не криптограмма ли Дарового?) и соприкасается с народом, но в романе есть и другое – Федька Каторжный, кутёж народный, пожары, самосуд толпы. В «Подростке» носителем народного правдоискательства выступает странник Макар Иванович (деревня детства проникает и в этот роман). В «Дневнике писателя» приближения Достоевского к народной сути – «Влас», «Мужик Марей», «Столетняя», воспоминание о сгоревшем имении и сердечном движении Алёны Фроловны, путешествие в неназванное Даровое... В «Братьях Карамазовых» это народ в келье старца Зосимы, мужички-присяжные, засудившие Дмитрия, местная юродивая[2] или вот, скажем, выход в народ Коли Красоткина, описанный с большим юмором: как можно раздразнить народную глупость и как вдруг среди глупцов обнаруживаются умники. Народ есть и в поэме о Великом инквизиторе: Тот, Кто печалится о народе, народом и предан. Во всех романах мы наблюдаем такие

[2] «Читая впоследствии в романе брата Фёдора Михайловича, “Братья Карамазовы”, историю Лизаветы Смердящей, я невольно вспоминал нашу [даровскую] дурочку Аграфену» [Воспоминания..., 1930, с. 63].

вот вроде периферийные народные сценки, которые образуют смысловой контекст основного действия.

В очерке «Влас» («Дневник писателя» 1873 года) Достоевский рисует двух нигилистов из народа, готовых на кощунственную провокацию. Достоевский обнаруживает в этих героях склонность русского человека «к самоотрицанию и саморазрушению». Это черта народного характера. «Но зато, – говорит дальше Достоевский, – с такою же силою, с такою же стремительностью, с такою же жаждою самосохранения и покаяния русский человек, равно как и весь народ, и спасает себя сам, и обыкновенно, когда дойдёт до последней черты, то есть когда уже идти больше некуда» [Достоевский, 1972-1990, т. 21, с. 35].

Финал «Власа» оставляет надежду несмотря на то, что народ, судя по всему, закутил, и о нём рассказывают всякие ужасы, реальные ужасы (пьянство, разбой, пьяные матери, пьяные дети, цинизм, нищета, бесчестие, безбожие), и в то же время Достоевский рассчитывает вот на эту последнюю черту. На ней строится и сюжет некрасовского «Власа», и сюжет одноимённого очерка Достоевского. «В последний момент, – говорит он, – вся ложь, если только есть ложь, выскочит из сердца народного и станет перед ним с неимоверною силою обличения. Очнётся Влас и возьмётся за дело Божие. Во всяком случае спасёт себя сам, если бы и впрямь дошло до беды» [Достоевский, 1972-1990, т. 21, с. 41]. Это 1873 год, «до беды» осталось 44 года.

Самое распространённое обвинение оппонентов в адрес Достоевского – утопизм, идеализация народа. Однако мы уже видели (и эти примеры можно умножить), что писатель прекрасно, не хуже своих противников, знал слабости и грехи простонародной массы, предвидел и возможные сценарии, в которых они могут сыграть роковую роль. Однако это знание не разрушало в нём веры, основанной на соприкосновении с теми началами народной психеи, которых не замечают либеральные скептики. Самому авторитетному из них, К.Д. Кавелину (в ответ на его «Письмо Ф.М. Достоевскому» в ноябрьском «Вестнике Европы» 1880 года) Достоевский готовил, но не успел завершить обстоятельный ответ. В черновых набросках писатель иногда не сдерживает эмоций, понимая, что его всё равно не услышат: «Да когда кончатся наконец эти барины (свысока на народ). <...> отрицаете духовные свойства русского народа. Вы никогда не видали красного цвета, а я вам буду говорить о нём» [Достоевский, 1972-1990, т. 27, с. 55].

Главный аргумент Достоевского, терпеливо повторяемый: надо судить народ «не по тем мерзостям, которые он так часто делает, а по тем великим и святым вещам, по которым он и в самой мерзости своей постоянно воздыхает» [Достоевский, 1972-1990, т. 22, с. 43].

Что это за «великие и святые вещи»? В «Записках из Мёртвого дома», напомним, Достоевский говорит, что высшая и самая резкая черта нашего народа – чувство справедливости. А потом, чуть позже, в статье «Книжность и грамотность» он напишет, что особенность русского народа – «бессознательная и чрезвычайная стойкость в своей идее, <...> ничем не смущаемая вера в справедливость и в правду» [Достоевский, 1972-1990, т. 19, с. 18]. Через 20 лет после этого в «Дневнике писателя» 1881 года Достоевский заговорит о том, что необходимо «оздоровление этого великого корня, который есть начало всему. Да, он духовно болен, о, не смертельно: главная, мощная сердцевина его души здорова, но всё-таки болезнь жестока. <...> Ищет народ правды и выхода к ней беспрерывно и всё не находит» [Достоевский, 1972-1990, т. 27, с. 16]. В «Братьях Карамазовых» старец Зосима произнесёт вещие слова: «Берегите же народ и оберегайте сердце его <...> ибо сей народ – богоносец» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 285].

В «Дневнике писателя» 1881 года вновь провозглашается идея сбережения народа, которая когда-то, ещё в XVIII веке, в елизаветинские и екатерининские времена, была высказана Петром Ивановичем Шуваловым и дошла до наших дней, до степени «национальной идеи», как её сформулировал А.И. Солженицын.

Но что такое «народ-богоносец», вот это выражение, которое давно уже на всех ветрах треплется и поносится? Один из героев Набокова в «Машеньке» говорит: «Богоносец оказался серой сволочью». Нечто похожее мы слышим в «Белой гвардии», в «Днях Турбиных» Михаила Булгакова. Николай Бердяев в 1918 году на страницах веховского сборника «Из глубины» решительно заявляет: «Народопоклонство Достоевского потерпело крах в русской революции» [Бердяев, 1991, с. 78][3]. Полномочным представителем «массы народной», по Бердя-

[3] Ещё раньше напуганный первой русской революцией и открывшимся образом «зверя» в народе, Д.С. Мережковский ничтоже сумняшеся уличил Достоевского: «...в соблазнительном учении о новом Израиле, русском народе-богоносце, в учении о народобожестве, которое есть скрытое человекобожество: делать Богом народ <...> – такое же отступление от истинного Бога, как делать человека Богом» [Мережковский, 1990, с. 100].

еву, оказался Смердяков, он же и «осуществляет» «атеистическую революцию» [Бердяев, 1991, с. 75-76][4].

Эту проблему обсуждают и герои «Современных диалогов» Сергея Булгакова, которые назывались «На пиру богов. Pro и contra». Это тоже 1918 год и тот же сборник «Из глубины» (статья Булгакова напечатана здесь следом за статьёй Бердяева, создавая своеобразный контрапункт разошедшихся сотоварищей). Один из участников этих диалогов, Дипломат – там все герои называются не по именам, а по их профессии, – говорит примерно то же, что Бердяев: Достоевский был «роковой для России человек <...>, это он богоносца-то сочинил. А теперь вдруг оказывается, что для этого народа ничего нет святого, кроме брюха» [Булгаков, 1993, т. 2, с. 589]. Тем не менее Дипломату возражает Писатель: «Не знал он, что ли [Достоевский], звериного образа, злодея и кощунника в русском народе? Знал отлично, но он ему не верил, потому что созерцал иную реальность» [Булгаков, 1993, т. 2, с. 592]. Общественный деятель – ещё один участник диалога – смущён и не может понять, как Достоевский мог так замечтаться, как мог сказать такое: «Пусть в нашем народе зверство и грех, но в своём целом он никогда не принимает своего греха за правду» [Булгаков, 1993, т. 2, с. 592][5].

И Писатель – это явно такой автобиографический герой Булгакова – находит силы победить сомнения «в минуты роковые»: «Отвечу вам без всякого лукавства и уклончивости. Верую и исповедую, как и раньше, что идеал у народа Христос, иного у него нет. И когда по грехам и слабости своей он об этом забывает, то сразу оказывается зверем, сидящим во тьме и сени смертной. <...> Но верую, как и прежде, что через русский народ придёт спасение миру, что ему предлежит не только великое будущее, но и решающее слово в судьбах мира. Верую и в святую богоносную русскую землю, хотя и поруганную и осквернённую братской кровью, но хранящую святыни русские» [Булгаков, 1993, т. 2, с. 592-593]. Вот слова, которые сказаны в разгар революции, начала Гражданской войны. Хочется надеяться (среди

---

4 Эта мысль Бердяева получила развитие в предложенной В. Кантором программе «растождествления» европоцентричной русской интеллигенции со смердяковщиной, кою несёт в себе «мужик, *смерд* – в его грядущем непременном развитии» [Кантор, 2001, с. 452]. Исследователь смело (впрочем, снова припомним Д.С. Мережковского) подвергает деконструкции самые заветные убеждения писателя. «За истовой верой в народ, – полагает В. Кантор, – стояло у Достоевского сомнение и тайное неверие» [Кантор, 2001, с. 461].

5 Неточно цитируется «Дневник писателя» за 1880 год [Достоевский, 1972-1990, т. 26, с. 152].

новых толков: «народ закончился, осталось население»), что в этом споре «на пиру богов» был прав Писатель.

Список литературы

1. Акелькина, 2008 – *Акелькина Е.А.* «Записки из Мёртвого дома» // Достоевский: сочинения, письма, документы: словарь-справочник / сост. и науч. ред. Г.К. Щенников, Б.Н. Тихомиров. СПб.: Пушкинский дом, 2008. С. 74-77.

2. Бердяев, 1991 – *Бердяев Н.А.* Духи русской революции // Из глубины. Сборник статей о русской революции. М.: Новости, 1991. С. 49-90.

3. Булгаков, 1993 – *Булгаков С.Н.* На пиру богов. Pro и contra. Современные диалоги // Булгаков С.Н. Сочинения: в 2 т. М.: Наука, 1993. Т. 2. С. 564-626.

4. Воспоминания..., 1930 – [Достоевский А.М.] Воспоминания Андрея Михайловича Достоевского. Л.: Изд. писателей в Ленинграде, 1930. 426 с.

5. Григорьев, 1967 – *Григорьев А.* Литературная критика. М: Художественная литература, 1967. 632 с.

6. Кантор, 2001 – *Кантор В.* Русский европеец как явление культуры. Философско-исторический анализ. М.: Российская политическая энциклопедия, 2001. 704 с.

7. Мережковский, 1990 – *Мережковский Д.С.* Пророк русской революции. К юбилею Достоевского // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. М.: Книга, 1990. С. 86-118.

8. Пушкин, 1941 – *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 16 т. М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. 14. 578 с.

9. Семёнов-Тян-Шанский, 1990 – *Семёнов-Тян-Шанский П.П.* Из «Мемуаров» // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. 642 с.

10. Страхов, 1990 – *Страхов Н.Н.* Воспоминания о Фёдоре Михайловиче Достоевском // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. 642 с.

References

1. Akel'kina E.A. "Zapiski iz Mertvogo doma' [*Notes from the House of the Dead*]. *Dostoevskii: sochineniia, pis'ma, dokumenty: slovar'-spravochnik* [Dostoevsky: works, letters, documents: reference dictionary], ed. by G.K. Shchennikov, B.N. Tikhomirov. St. Petersburg, Pushkinskii dom Publ., 2008, pp. 74-77. (In Russ.)

2. Berdiaev N.A. Dukhi russkoi revoliutsii [Spirits of Russian revolution]. *Iz glubiny. Sbornik statei o russkoi revoliutsii* [From the depth. Collection of articles about Russian revolution]. Moscow, Novosti Publ., 1991, pp. 49-90. (In Russ.)

3. Bulgakov S.N. Na piru bogov. Pro i contra. Sovremennye dialogi [On the feast of gords. Pro and contra. Contemporary dialogues]. *Bulgakov S.N. Sochineniia: v 2 t.* [Works: in 2 vols.]. Moscow, Nauka, 1993, vol. 2, pp. 564-626. (In Russ.)

4. [Dostoevskii A.M.] *Vospominaniia Andreia Mikhailovicha Dostoevskogo* [A.M. Dostoevsky's memoirs]. Leningrad, Izd. pisatelei v Leningrade Publ., 1930. 426 p.

5. Grigor'ev A. *Literaturnaia kritika* [Literary critics]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1967. 632 p. (In Russ.)

6. Kantor V. *Russkii evropeets kak iavlenie kul'tury. Filosofsko-istoricheskii analiz* [Russian European as a cultural phenomenon]. Moscow, Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia Publ., 2001. 704 p. (In Russ.)

7. Merezhkovskii D.S. Prorok russkoi revoliutsii. K iubileiu Dostoevskogo [A prophet of Russian revolution. To Dostoevsky's anniversary]. *O Dostoevskom. Tvorchestvo Dostoevskogo v russkoi mysli 1881-1931 godov* [About Dostoevsky. Dostoevsky's works in the Russian thought of 1881-1931]. Moscow, Kniga, 1990, pp. 86-118 (In Russ.)

8. Pushkin A.S. *Poln. sobr. soch.: v 16 t.* [Complete works: in 16 vols.]. Moscow – Leningrad, Izd-vo AN SSSR Publ., 1941. Vol. 14. 578 p. (In Russ.)

9. Semenov-Tian-Shanskii P.P. Iz "Memuarov' [From "The Memoirs"]. *F.M. Dostoevskii v vospominaniiakh sovremennikov: v 2 t.* [F.M. Dostoevsky in his contemporaries' memoirs: in 2 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1990. Vol. 1. 642 p. (In Russ.)

10. Strakhov N.N. Vospominaniia o Fedore Mikhailoviche Dostoevskom [Memoirs about F.M. Dostoevsky]. *F.M. Dostoevskii v vospominaniiakh sovremennikov: v 2 t.* [F.M. Dostoevsky in his contemporaries' memoirs: in 2 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1990. Vol. 1. 642 p. (In Russ.)

УДК 82+821.161.1+821.112.2
ББК 83+83.3(2=411.2)+83.3(4ГЕМ)
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-68-89

Татьяна Касаткина

Шиллер у Достоевского: Элевсинские мистерии в «Братьях Карамазовых»*

Tatyana Kasatkina

Schiller in Dostoevsky's Works: Eleusinian mysteries in *The Brothers Karamazov*

Об авторе: Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, зав. научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, председатель комиссии по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН (Москва).

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Аннотация: Достоевский с ранней юности ценил Шиллера как того, кто раскрыл ему глаза на многое, что прежде молодой человек лишь предчувствовал; Шиллер представил в образах основополагающие и глубинные идеи дальнейшего творчества Достоевского. Образы эти сыграют важнейшую роль в создании единого смыслового пространства последнего романа Достоевского. Взяв эпиграфом к роману единственное место в Евангелии, где Иисус говорит с пришедшими к Нему эллинами, и говорит с ними, используя язык и образы Элевсинских мистерий, Достоевский одновременно ввел в роман большие цитаты из «Элевзинского праздника» Шиллера в переводе Жуковского, соединив их в восприятии читателя с одой «К Радости», создав тем самым пространство проявления главной вести Элевсиний, представшей в христианстве во плоти: вести о фундаментальном единстве человечества, о другом человеческом облике, о другой человеческой мерности, о необходимости для обретения жизни будущего века выхода за пределы своей здешней уединенной природы, тол-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90023 / The reported study was funded by RFBR according to the research project № 18-012-90023.

куемой Достоевским как ошибка восприятия, искажение «правильного очерка человека».

Ключевые слова: Достоевский, Шиллер, «Братья Карамазовы», «Элевзинский праздник», ода «К Радости», Элевсинские мистерии, цели чтения, цели творчества, правильный очерк человека, проблема влияния.

Для цитирования: *Касаткина Т.А*. Шиллер у Достоевского: Элевсинские мистерии в «Братьях Карамазовых» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4(8). С. 68-89

DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-68-89

About the author: Tatyana A. Kasatkina, Doctor of Philological Sciences, Head of the Centre “Dostoevsky and World Culture” at the Gorky Institute of World Literature RAS, Head of the Research Committee for Dostoyevsky’s Artistic Heritage within the Scientific Council for the History of World Culture RAS (Moscow).

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Abstract: Since his early youth Dostoevsky valued Schiller as a person who opened his eyes to many things that the young man had only a presentment of; in his images Schiller offers some of the essential and deepest ideas of further Dostoevsky’s works. These images played a very important role in creating the single conceptional space of the last Dostoevsky’s novel. Taking as an epigraph the only Evangelic episode where Christ is talking to Hellenes having come to him, and in doing so using the language and images of Eleusinian mysteries, at the same time Dostoevsky introduced into his novel large quotes from Schiller’s “Eleusinian Feast” (translated by Zhukovsky), connecting them in the reader's mind with “Ode to Joy”, and thus creating a space for the manifestation of the main message of Eleusinian mysteries incarnated in Christianity: the message of the fundamental unity of mankind, of a different human image, of a different human dimension, of the necessity of going beyond the reclusive terrene nature in order to achieve future life, as reclusiveness is treated by Dostoevsky as a perceptual error, a corruption of the “true outline of the man”.

Key words: Dostoevsky, Schiller, *The Brothers Karamazov*, “Eleusinian Feast”, “Ode to Joy”, Eleusinian mysteries, purposes of the reading, purposes of the creative work, “true outline of the man”, problem of influence.

For citation: Kasatkina T.A. Schiller in Dostoevsky’s Works: Eleusinian Mysteries in *The Brothers Karamazov. Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 4(8), pp. 68-89

DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-68-89

Написав только что целую книгу о целях, которые ставит перед собой автор при создании художественных текстов [Касаткина, 2019], эту статью я хотела бы начать с рассуждения о целях читателя, к этим текстам обращающегося.

Книги нужны читателю не для того, чтобы поставить их на полку как ценные артефакты (для украшения комнат теперь используют другие вещи), и не для того, чтобы блеснуть в разговоре цитатой из чтимого, но не читаемого классика. Это тоже просто способ украшения, причем не себя, а всего лишь одной из своих социальных масок. И дело даже не в том, что это цели, недостойные названия целей (об этом задумываются далеко не все читатели), а в том, что сейчас гораздо удобнее для этого послужат другие вещи, которые, к тому же, гораздо проще добываются.

Книги нужны читателю не для того, чтобы отвлечься от своей жизни, погрузившись в жизнь персонажа, – хотя это до сих пор частый повод для чтения. Этот повод – лишь сладкая облатка для лекарства, каким является всякий опыт – и книги как проводники общего опыта этой облаткой пользуются.

Книги нужны читателю для жизни, они – как руки, протянутые идущими впереди, – с тем, чтобы помочь идущим следом пройти по своей собственной, видной лишь на шаг вперед жизненной дороге. Руки, протянутые из области опыта, которого следующие еще не обрели – и который иногда в пределах жизни вообще не обретается самостоятельным усилием.

Речь не идет о повседневном опыте и о передаче поведенческих паттернов: этот опыт – не задача искусства, этот опыт всегда брался из повседневности вокруг, и только в наше странное время, которому одновременно свойственна максимальная социализация и максимальная замкнутость и атомизация социального пространства, вдруг предположили, что именно такой опыт ученики должны извлекать из книг на уроках литературы.

Речь идет о совсем другом опыте, выводящем за пределы повседневного, раскрывающем вновь схлопнувшиеся по тем или иным причинам или и не могущие быть раскрытыми без дополнительного усилия мерности бытия. Даже самым чутким и самостоятельным читателям нужна помощь, чтобы обрести дополнительную способность видеть, чувствовать и понимать – или, как минимум, чтобы найти удостоверение тому, что наличествующая у них способность видения жизни в большем числе мерностей и связей подтвержда-

ется не только их собственным опытом. И эту помощь оказывают человечеству книги.

Только такие несущие важный, истинный опыт книги действительно живут долго.

И вечно живут книги, несущие опыт, выходящий за пределы здешней человеческой жизни и здешнего образа человека.

Шиллер стал таким путеводителем для юного Достоевского. Напомню строки из письма восемнадцатилетнего Достоевского: «Я имел у себя товарища, одно созданье, которое так любил я! Ты писал ко мне, брат, что я не читал Шиллера. Ошибаешься, брат! Я вызубрил Шиллера, говорил им, бредил им; и я думаю, что ничего более кстати не сделала судьба в моей жизни, как дала мне узнать великого поэта в такую эпоху моей жизни; никогда бы я не мог узнать его так, как тогда. Читая с **ним** Шиллера, я поверял **над ним** и благородного, пламенного Дон Карлоса, и маркиза Позу, и Мортимера. Эта дружба так много принесла мне и горя и наслажденья! Теперь я вечно буду молчать об этом; имя же Шиллера стало мне родным, каким-то волшебным звуком, вызывающим столько мечтаний; они горьки, брат; вот почему я ничего не говорил с тобою о Шиллере, о впечатленьях, им произведенных: мне больно, когда услышу хоть имя Шиллера» [Достоевский, 1972-1990, т. 28_1, с. 69][1]. Интересно и характерно, и должно быть особенно отмечено ввиду дальнейшего, что Достоевский здесь говорит о важности наличия ***любимого другого*** для возможности восприятия Шиллера в полноте.

Отмечу и еще важнейшее высказывание юного Достоевского в этом же письме: «...***правильный очерк человека***, который представили нам и Шекспир и Шиллер» [Достоевский, 1972-1990, т. 28_1, с. 68]. Правильный очерк человека противопоставлен Достоевским «мрачной мании характеров байроновских» [Достоевский, 1972-1990, т. 28_1, с. 68]. Что же различает эти противопоставленные характеры?

Мы уже увидели, что Шиллера важно читать, пребывая в любовном и дружеском союзе, что к его восприятию, с точки зрения Достоевского, мало способен человек вне такого взаимодействия, – и это, по сути, прямо повторяет строки шиллеровской оды «К Радости»:

---

1 В цитатах жирный шрифт – выделено цитируемым автором, курсив и курсив+полужирный – выделено мной – *Т.К.*

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

В переводе Ф.И. Тютчева, вышедшем в 1827 году:

Кто небес провидел сладость,
Кто любил на сей земли –
В милом взоре черпал радость, –
Радость нашу раздели:
Все, чье сердце сердцу друга
В братской вторило груди;
Кто ж не мог любить, – из круга
Прочь, с слезами отойди!..

А Гамлета Достоевский вспоминает, говоря о человеке, болезненно и почти смертельно ощущающем себя ***запертым*** в своей здешней, ***не свойственной ему***, форме, становящемся голосом томящегося в разделении «оцепенелого мира»[2] – в отличие от героев Байрона, пребывающих в крайней степени ***уединения*** – и воспринимающих ее как ту единственную форму существования человека,

[2] «Не знаю, стихнут ли когда мои грустные идеи? Одно только состоянье и дано в удел человеку: атмосфера души его состоит из слиянья неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш – чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется, мир принял значенье отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира. Попадись в эту картину лицо, не разделяющее ни эффекта, ни мысли с целым, словом, совсем постороннее лицо... что ж выйдет? Картина испорчена и существовать не может! Но видеть одну жесткую оболочку, под которой томится вселенная, знать, что одного взрыва воли достаточно разбить ее и слиться с вечностию, знать и быть как последнее из созданий... ужасно! Как малодушен человек! Гамлет! Гамлет! Когда я вспомню эти бурные дикие речи, в которых звучит стенанье оцепенелого мира, тогда ни грусть, ни ропот, ни укор не сжимают души моей... Душа так подавлена горем, что боится понять его, чтобы не растерзать себя» [Достоевский, 1972-1990, т. 28_1, с. 50]. Это письмо написано на полтора года раньше предыдущего – и брат Михаил, очевидно, должен понять, что именно позволяет брату Федору говорить о едином «очерке человека» у Шекспира и Шиллера.

сколь-нибудь возвышающегося над посредственностью, на которую он обречен.

Таким образом, «правильный очерк человека» – это уже для совсем юного Достоевского очерк человека иной мерности и иной связности, чем абрис байроновских героев.

В связи со сказанным выше я хочу обратить внимание на те слова в знаменитом письме Достоевского к Фонвизиной, на которые не обращено такое же пристальное внимание, какое обращено на собственно «символ веры» Достоевского: «Я скажу Вам про себя, что я – дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных. И, однако же, Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; ***в эти минуты я люблю и нахожу, что другими любим***, и в такие-то минуты я сложил в себе символ веры, в котором всё для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и **действительно** было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [Достоевский, 1972-1990, т. 28_1, с. 176]. Мы видим, что как для проникновения в глубинную мысль Шиллера необходим любимый другой, так и богопознание возможно лишь в минуты, когда «я люблю и нахожу, что другими любим» – то есть – лишь тогда, когда я пребываю ***не в уединении***.

Шиллер не потерял своего значения для Достоевского до самой его смерти. Ведь в последнем романе, том, в котором хотел «высказаться весь», который писал как свое завещание человечеству, романе, который более всего походит на руку, протянутую нам из вечности, который столькие читатели назвали книгой, изменившей их жизнь, Достоевский в качестве центральных энергетических элементов, кристаллов, определяющих главные действенные цели выращенного из них произведения, использует цитаты из Шиллеровского «Элевзинского праздника» и оды «К радости». Причем Достоевский их использует как единый текст: Митя Карамазов, сказав о том, что хотел бы начать свою исповедь гимном к радости

Шиллера, задумывается – и вдруг начинает читать «Элевзинский праздник». Этим Достоевский подчеркивает, что и в самом своем известном произведении «К Радости» Шиллер говорит о важнейшем – и о том же, о чем он говорит в «Элевзинском празднике». Этим Достоевский подчеркивает, что главное движение «Элевзинского праздника», его истинная цель – привести читателя к Радости – настоящему мосту между мирами, открывающей *здесь* то чувство себя и всего, которое знаменует и определяет наше *там*.

Таким образом, определив глубинный посыл «Братьев Карамазовых», мы одновременно узнаем и о том опыте, который как высшую драгоценность воспринял Достоевский из творчества Шиллера – и передать который своим читателям счел своей главной жизненной задачей[3].

Можно сказать: «Элевзинский праздник» – лишь одна из многих цитат в романе Достоевского, почему можно свести к ней вершинный и существенный его смысл?[4] Но дело в том, что Достоевский всегда старался максимально прямо – хотя и очень ненавязчиво – предоставить читателю возможность точно понять то, что автор стремится передать. Чтобы мы не ошиблись, не прошли мимо важнейшего, сосредоточившись на том, что вне этого важнейшего может быть неправильно и даже превратно понято, он дает роману эпиграф: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12:24). Эти слова Иисуса обращены к эллинам, пришедшим в Иерусалим на праздник. Это единственное место в Евангелии, где с эллинами, едва допущенными к Нему охраняющими Учителя учениками, Иисус говорит языком Элевсинских мистерий. И этого, как правило, не замечают исследователи. Один из них пишет: «Таким образом, евангельский эпиграф, благодаря

[3] Исследователь пишет: «Очевидно, Достоевскому, вложившему в образы Алеши и старца Зосимы свои выстраданные, “прошедшие через горнило сомнений” религиозные убеждения, было важно показать, что эти герои переросли Шиллера и могут не опираться на него. Но именно переросли, а не прошли мимо» [Криницын]. Это рассуждение имеет прямое отношение к вопросу о роли искусства – Шиллер становится не нужен героям, когда тот опыт, что несло в себе (как концентрат опыта автора) художественное произведение, становится для героя личным пережитым опытом, в котором открыто больше, чем могло быть воспринято оттуда. Когда уже не нужно посредство другого, пособие для невидящих. Но, однако, для сообщения этого опыта читателям сам автор воспользуется цитатами из Шиллера, создавая тем самым пространство опыта, удостоверенного в разных лицах и разных временах.

[4] Чтобы понять степень густоты связей этой цитаты в тексте, см. также главку «Братья Карамазовы» как роман о счастливом браке» в книге: [Касаткина, 2015, с. 398-404].

вводу шиллеровских стихов, приобретает в идейной системе романа дополнительные языческие коннотации» [Криницын]. Однако дело в том, что большинство читателей и исследователей здесь просто не видят очевидного для Достоевского – и для Шиллера, подчеркнутого в свое время Мережковским: эта фраза не только у Достоевского получает дополнительный контекст Элевсиний – нет, в самом Евангелии она прямо указывает на свой источник – только справедливо было бы его назвать не «языческим», а мистериальным. «Из пришедших на поклонение в праздник были некоторые Еллины. Они подошли к Филиппу, который был из Вифсаиды Галилейской, и просили его, говоря: господин! нам хочется видеть Иисуса. Филипп идет и говорит о том Андрею; и потом Андрей и Филипп сказывают о том Иисусу. Иисус же сказал им в ответ: пришел час прославиться Сыну Человеческому. Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода. Любящий душу свою погубит ее; а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную» (Ин. 12:20-25). Прервем цитату здесь, ибо в больших границах в пределах данной статьи ее нет возможности объяснить.

Таким образом, Достоевский делает эпиграфом к своему последнему роману единственные донесенные до нас Евангелием слова Элевсиний.

Дмитрий Мережковский в своей книге о древних религиях напишет, что «за пятнадцать веков от конца Елевзинских таинств, лучше [чем Достоевский – *Т.К.*] о них никто никогда не говорил» [Мережковский, 2017, с. 485]. Но Достоевский при этом счел нужным сказать о них словами Шиллера.

«Братья Карамазовы» – книга, написанная для преодоления вечной войны – войны человеческого разделения. Герой Достоевского называет новое время «периодом человеческого уединения» и говорит о возможности его преодоления так:

> «Дело это ***душевное***, психологическое. Чтобы переделать мир по-новому, надо, чтобы люди сами ***психически*** повернулись на другую дорогу. Раньше, чем не сделаешься в самом деле всякому братом, не наступит братства. Никогда люди никакою наукой и никакою выгодой не сумеют безобидно разделиться в собственности своей и в правах своих. Все будет для каждого мало, и все будут

> роптать, завидовать и истреблять друг друга. Вы спрашиваете, когда сие сбудется. Сбудется, но сначала должен заключиться период человеческого **уединения**». – «Какого это уединения?» – спрашиваю его. «А такого, какое теперь везде царствует, и особенно в нашем веке, но не заключился еще весь и не пришел еще срок ему. *Ибо всякий-то теперь стремится отделить свое лицо наиболее, хочет испытать в себе самом* ***полноту жизни****, а между тем выходит изо всех его усилий вместо полноты жизни лишь полное* ***самоубийство****, ибо вместо полноты определения существа своего впадают в совершенное* ***уединение***. Ибо все-то в наш век разделились на единицы, всякий уединяется в свою нору, всякий от другого отдаляется, прячется и, что имеет, прячет и кончает тем, что ***сам от людей отталкивается и сам людей от себя отталкивает***. Копит уединенно богатство и думает: сколь силен я теперь и сколь обеспечен, а и не знает безумный, что чем более копит, тем более погружается в самоубийственное бессилие. Ибо привык надеяться на себя одного и от целого отделился единицей, приучил свою душу не верить в людскую помощь, в людей и в человечество, и только и трепещет того, что пропадут его деньги и приобретенные им права его. Повсеместно ныне ум человеческий начинает насмешливо не понимать, что истинное обеспечение лица состоит не в личном уединенном его усилии, а в людской общей целостности. Но непременно будет так, что придет срок и сему страшному уединению, и поймут все разом, как ***неестественно*** отделились один от другого. Таково уже будет веяние времени, и удивятся тому, что ***так долго сидели во тьме, а света не видели***. Тогда и явится знамение Сына человеческого на небеси... Но до тех пор надо все-таки знамя беречь и нет-нет, а хоть единично должен человек вдруг пример показать и вывести ***душу*** из уединения на подвиг братолюбивого общения, хотя бы даже и в чине юродивого. Это чтобы не умирала великая мысль» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 275-276].

Подчеркнутые мною слова получат свое дальнейшее разъяснение в тексте в качестве в высшей степени неметафорических, максимально точно описывающих тот же процесс, что происходил с человеком в откровении Элевсиний.

Шиллер говорит о состоянии человека в это время так: «Вечно прикованный к отдельному малому *обломку* целого, человек сам становится *обломком*...» [Шиллер, 1957, с. 265]. Заметим, Шиллер

очень внятно пишет при этом не только – и не столько – об отделении единицы от всех – но об ***отделении этой единицы от огромных пластов своей собственной природы***:

> Сама культура нанесла новому человечеству эту рану. Как только сделалось необходимым благодаря расширившемуся опыту и более определенному мышлению, с одной стороны, более отчетливое разделение наук, а с другой – усложнившийся государственный механизм потребовал более строгого разделения сословий и занятий, – тотчас порвался и внутренний союз человеческой природы, и пагубный раздор раздвоил ее гармонические силы. Рассудки интуитивный и умозрительный, настроенные теперь враждебно, разграничили поле своей деятельности и стали подозрительно и ревниво оберегать свои границы, а вместе с ограничением сферы деятельности нашли в самих себе господина, который нередко подавлял все остальные способности <...> Теперь оказались разобщенными государство и церковь, законы и нравы; наслаждение отделилось от работы, средство от цели, усилие от награды. Вечно прикованный к отдельному малому обломку целого, человек сам становится обломком; слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развить гармонию своего существа, и, вместо того чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки. Однако и это скудное, отрывочное участие отдельных частей в целом не зависит от форм, которые они создают сами (ибо как можно доверить их свободе такой искусный и хрупкий механизм?), а предписывается им с мелочной строгостью формуляром, которым связывается их свободное разумение. Мертвая буква замещает живой рассудок, и развитая память служит лучшим руководителем, чем гений и чувство [Шиллер, 1957, с. 265-266].

Почти так же, как Шиллер – «*лучиночкой*», тем, что отстругивается от общего ствола, вторичным по отношению к общему стволу – назовет человека в этот период развития человечества и Достоевский в своей черновой записи «Социализм и христианство», где он будет кратко описывать весь процесс человеческой истории [Достоевский, 1972-1990, т. 20, с. 191].

И для Шиллера, и для Достоевского главной бедой человека будет даже не то, что он *попал* в эту ситуацию «отструганности»,

отломленности от целого – напротив, в том, чтобы пройти этот этап, они найдут и смысл, и необходимость. Главной бедой станет то, что человек искренне *забыл* о целом, принял всерьез себя в своей отдельности за целое и завершенное в себе бытие, признал свою покалеченную природу здоровой, сделал ее отправной точкой для определения своих целей в земном бытии, забыл совсем о своей истинной природе.

Это состояние отломленности, принятое за истинную природу человека, Шиллер и Достоевский характеризуют как *унижение* человека: «И куда печальным оком там Церера не глядит – в унижении глубоком человека всюду зрит» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 98]. Унижение внешне проявляется в войне всех против всех, в том, что «дымятся тел остатки на кровавых алтарях» – и такое состояние вовсе не будет признаком «доаграрного» существования человечества, как считают иногда исследователи[5]. Христос, придя в средневековую Испанию в поэме Ивана Карамазова «Великий инквизитор», найдет те же дымящиеся на кострах тела. Почти непрерывная череда локальных и общеевропейских войн XVIII-XIX веков предоставляла взгляду те же остатки горящих тел, которые и сейчас мы можем видеть – даже в прямом эфире. Об этом неизбывном кровопролитии, об этом все дальше заходящем отрицании того, что другой – это тоже я, по мере развития цивилизации, говорит герой «Записок из подполья», написанных в момент самого пристального рассуждения Достоевского о том, что есть человек в состоянии «я»:

> Ведь утверждать хоть эту теорию обновления всего рода человеческого посредством системы его собственных выгод, ведь это, по-моему, почти то же... ну хоть утверждать, например, вслед за Боклем, что от цивилизации человек смягчается, следственно, становится менее кровожаден и менее способен к войне. По логике-то, кажется, у него и так выходит. Но до того человек пристрастен к системе и к отвлеченному выводу, что готов умышленно исказить правду, готов видом не видать и слыхом не слыхать, только чтоб

[5] Вот как пишет об этом И.М. Семенко в комментариях к переводу Жуковского: «В основе баллады – мысль о развитии гражданственности как источнике человеческого прогресса. *Шиллер объясняет переход от дикости к цивилизации и дальнейший прогресс человечества изменением кочевого образа жизни на оседлый и земледельческий.* Следствием этого было смягчение и облагорожение нравов и, далее, появление потребности в общественных установлениях, развитие искусства, науки и т. д.» [Жуковский, 1959, с. 472].

> оправдать свою логику. Потому и беру этот пример, что это слишком яркий пример. Да оглянитесь кругом: кровь рекою льется, да еще развеселым таким образом, точно шампанское. Вот вам все наше девятнадцатое столетие, в котором жил и Бокль. Вот вам Наполеон – и великий, и теперешний. Вот вам Северная Америка – вековечный союз. Вот вам, наконец, карикатурный Шлезвиг-Гольштейн... И что такое смягчает в нас цивилизация? Цивилизация выработывает в человеке только многосторонность ощущений и... решительно ничего больше. А через развитие этой многосторонности человек еще, пожалуй, дойдет до того, что отыщет в крови наслаждение. Ведь это уж и случалось с ним. Замечали ли вы, что самые утонченные кровопроливцы почти сплошь были самые цивилизованные господа, которым все эти разные Атиллы да Стеньки Разины иной раз в подметки не годились, и если они не так ярко бросаются в глаза, как Атилла и Стенька Разин, так это именно потому, что они слишком часто встречаются, слишком обыкновенны, примелькались. По крайней мере, от цивилизации человек стал если не более кровожаден, то уже, наверно, хуже, гаже кровожаден, чем прежде. Прежде он видел в кровопролитии справедливость и с покойною совестью истреблял кого следовало; теперь же мы хоть и считаем кровопролитие гадостью, а все-таки этой гадостью занимаемся, да еще больше, чем прежде. Что хуже? – сами решите» [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 111-112].

Таким образом, «Элевзинский праздник» для Достоевского – не повесть о давно прошедших событиях, исправленных когда-то однажды пришествием Цереры/Деметры (первое имя значит: творящая, производящая, учреждающая, порождающая (ceres – тот же корень, что и creo, что, очевидно, важно было для Достоевского, ставящего в параллель явление Цереры и явление Христа в «Великом инквизиторе»: творец приходит к творению, забывшему о том, что оно такое, извратившему свои пути); второе: Земля-Мать), а весть о непрестанно происходящем в периоде человеческого уединения «унижении» человека, уничтожающего себе подобных. И лекарством от этого непрекращающегося «унижения» и Шиллер, и Достоевский сочли весть Элевсиний.

В романе Достоевский дает нам видение осуществленных Элевсинских мистерий, показывает то, что было в них итогом транс-

формации человека – хотя мы, увы, в большинстве своем этого не видим, воспринимая сцену с Алешей Карамазовым в заключении главы «Кана Галилейская» как ряд психологических метафор, в то время как она насквозь онтологична.

> Полная восторгом душа его жаждала свободы, места, широты. Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд. С зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облегала землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе. Осенние роскошные цветы в клумбах около дома заснули до утра. Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною... Алеша стоял, смотрел и вдруг как ***подкошенный*** повергся на землю.
>
> Он не знал, для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, ***целовать ее всю***, но он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и исступленно клялся любить ее, любить во веки веков. «Облей землю слезами радости твоея и люби сии слезы твои...» прозвенело в душе его. О чем плакал он? О, он ***плакал*** в восторге своем ***даже и об этих звездах***, которые сияли ему из бездны, и «не стыдился исступления сего». Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, «соприкасаясь мирам иным». Простить хотелось ему всех и за все и просить прощения, о! не себе, а за всех, за всё и за вся, а «***за меня и другие просят***», – прозвенело опять в душе его. Но с каждым мгновением он чувствовал явно и как бы осязательно, как что-то твердое и незыблемое, как этот свод небесный, сходило в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его – и уже на всю жизнь и на веки веков. Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга. ***И никогда, никогда не мог забыть Алеша во всю жизнь свою потом этой минуты.*** «Кто-то посетил мою душу в тот час», – говорил он потом с твердою верой в слова свои... [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 328].

Сцена вся заслуживает подробнейшего разбора, но укажем сейчас только, во-первых, на очевидную в выделенных фразах ***соразмерность*** Алеши Земле – и всей вселенной; во-вторых – на

встроенность этого мгновения во все остальное время жизни («никогда не мог забыть этой минуты»), на это осевое время – на минуту, ставшую онтологическим позвоночником совсем нового существа – что и есть базовый признак мистерии и инициации, которые не бывают прошедшими, а только с какого-то момента ***непрерывно происходящими***; в-третьих – на присутствие в этой одинокой, по видимости, трансформации – ***всех*** в активном соучастии («за меня и другие просят»); в-четвертых – на то, что представляет собой кульминацию и, в некотором смысле, итог трансформации героя: «Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, “соприкасаясь мирам иным”». То, что происходит в этот момент с Алешей, полностью объясняет, почему в ключевой момент Элевсинских мистерий мистам показывали колос (и употребление слова «подкошенный» по отношению к Алеше здесь совсем не случайно).

Что еще нам нужно знать, чтобы понять, почему Достоевский поставил в центр своего последнего романа Элевсинии?

Первый важнейший факт: непререкаемый *мир* на время празднования Элевсиний. Перемирия провозглашались на период любого панэллинского праздника, но неоднократно нарушались – за *единственным* исключением – мира во время Элевсинских мистерий. «За два месяца до сентябрьского полнолуния, начала таинств, особые глашатаи, спондофоры, “миротворцы” объявляли по всем городам Греции “священное перемирие” сроком в пятьдесят пять дней, от конца августа до начала октября. И шум оружья умолкал, прекращались междоусобья; люди вдруг вспоминали, что все они братья, дети одной Матери Земли» [Мережковский, 2017, с. 506].

Второе: свидетельство Плутарха о разных типах посмертия для посвященных и непосвященных. «Долгие сначала блуждания <…> – бесконечные во мраке ходы; перед самым концом страх, трепет, дрожание, холодный пот, ужас… И вдруг – *Свет*… ясные луга с *хорами* и *плясками*… видение богов… Там человек, увенчанный, живет со святыми и видит на земле толпы непосвященных, валяющихся и ***давящих*** друг друга во тьме, в грязи, в медленных страданиях от страха смерти и неверия в блаженство загробное» [Мережковский, 2017, с. 501].

Третье: посвящаемые в Элевсинии могли быть кем угодно и откуда угодно – но они должны были знать греческий язык и быть

членами афинских семей – что решалось широкой практикой *усыновлений* желающих быть посвященными. Для пояснения этого требования исчерпывающим будет привести черновую запись Достоевского к роману «Братья Карамазовы»: «Семейство расширяется: вступают и неродные, заткалось начало нового организма» [Достоевский, 1972-1990, т. 15, с. 249]. В мистериях строится *единый организм человечества*.

И еще: колос, показываемый в ключевую минуту мистерий, – колос-свет, как каким-то немыслимым, но необходимым образом отождествляются два ключевых символа Элевсиний. И еще: смерть как другое/*трансформация*/преображение; посвящение как кажущаяся смерть.

Вот ключевые темы дошедшего до нас знания об Элевсиниях – и даже перечисление их само по себе есть таинство.

Соединяя все это, нетрудно понять главную весть, сообщаемую Элевсиниями: человек рождается дважды: сюда, на землю – *зерном*; туда – в иную жизнь и другую мерность – *колосом*, скинувшим с себя оболочку зерна, которая есть наше «я», наша здешняя форма, наша отдельность. Человек раскрывается всему другому в мире, соединяется со всем другим в мире, его колос – это образовавшиеся прямые связи, в которых каждый «другой» есть тоже *ты* и ощутим как *ты*; в которых каждый далекий мир дрожит в твоем сердце – и становится понятно, что заповеди Христовы о любви к Богу и ближнему – всего лишь упражнения в ощущениях жизни будущего века, и что во фразе «люби ближнего своего как самого себя» не нужна запятая, потому что тут нет сравнения – а есть констатация того, что вы – одно. Становится понятным и столь любимое Достоевским слово «всечеловек», и даже «общечеловек», если оно склонно трансформироваться в «общий человек».

Вот почему Алешу Карамазова можно прямо назвать мистом Элевсиний – упомянутая выше сцена есть зримое преображение человека из зерна в колос. И Господне вино, непрерывно подносимое гостям в Кане – это вино, растворяющее границы, облегчающее открытость и выход за пределы себя. Это вино, которое помогает снять ощущение гранитной твердости собственных границ, вино, ставшее ключом, отпирающим клетку самости, помогающим познать эк-стазис, выход за пределы плотной неподвижности себя.

Эта плотная неподвижность – главное, что отличает непосвященных от посвященных в видении Плутарха. Посвященные смотрят

сверху на валяющихся в грязи и *давящих друг друга во тьме* непосвященных. Непосвященные тоже должны раскрыться навстречу друг другу (что и есть обретение света и простора – чувствование и видение другого как себя, в полной прозрачности – и здесь становится понятно столь странное на первый взгляд тождество в мистериях колоса и света) – и они начинают раскрываться – но у них нет этого опыта, приобретенного до смертного часа, и потому они начало исчезновения собственных привычных границ (то, что стоящие наверху воспринимают как *танцы* (взаимодействие тел с быстрым обменом пространством, в котором тела находятся) и *хоры* (соединение и переплетение голосов): перихоресис), так вот, лежащие внизу это исчезновение границ воспринимают – с безумным ужасом смерти – как сдирание кожи, расчленение; расторжение и разверзание навстречу друг другу – как окончательное уничтожение. И они удерживают из последних сил *изнутри себя* свои прежние структуры и границы, сопротивляясь преображению, принимаемому за смерть, замыкая себя во тьме своего личного ада.

В этот момент становятся прозрачно понятны таинственные строки Евангелия от Иоанна, на протяжении веков толковавшиеся христианами исключительно моралистически и казавшиеся не очень связанными с предшествующими им строками о судьбе пшеничного зерна, для которых они являются прямым продолжением, пояснением, расшифровкой: «Любящий душу свою погубит ее; а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную» (Ин. 12:25). Тот, кто будет держаться за душу свою в той ее форме, что только и известна в мире сем, в состоянии закрытости и обособленности, погубит себя, пытаясь удержать и там известный ему модус бытия[6], а тот, кто уже здесь не удовлетворен таким ограниченным своим со-

[6] Самое точное описание ада, полагаю заключается в словах: **образ жизни во времени, длящийся вне времени**. См.: «Описанные у Сведенборга адские бездны часто имеют вид хмурых улиц в самых бедных районах больших городов, главным образом Лондона, в котором долго жил автор. Следовательно, ***это образы жизни во времени, длящейся вне времени***» [Милош]. И еще важное для нашей темы там же: «Для наших целей значимо множество адов у Сведенборга. ***Их есть столько, сколько существует человеческих индивидуальностей***» [Милош]. Характерно, что причину самоубийства Свидригайлова Милош описывает так: «Природа, или дважды два четыре в “Записках из подполья” либо равнодушная машина в “Идиоте” (фрагмент о картине Гольбейна “Положение во гроб”), заслуживает лишь нашего протеста во имя наших, человеческих ценностей, которых не признает. Свидригайлов говорит себе примерно так: “Во мне нет ничего, кроме агрессивных желаний, и они находятся в согласии с мироустройством, которое слишком плохо, чтобы быть божественным, ***и я знаю, что ни одна попытка выбраться из моей кожи не удастся***”» [Милош].

стоянием («ненавидящий душу свою»), сохранит душу и личность, потому что либо в посмертии сохраняется личность, которая есть лицо, вступающее в общение, создающее общее пространство присутствия, – либо запахнувший на себе кожу, замкнувший границу индивид, «предел деления рода», выдавливающий всех из занятого им пространства.

Да, Достоевский предельно точно описал знание миста в записи для себя еще в 1864 году, задолго до «Карамазовых»: «Мы будем – лица, не переставая сливаться со всем…» [Достоевский, 1972-1990, т. 20, с. 174].

Вот почему Достоевский ставит в центр своего последнего романа Элевсинии, вот почему находит в оде «К Радости» концентрированную весть все тех же Элевсиний. Для него мир, любовь и жертва для других и за других – не способ для мира и человечества выживать здесь и сейчас; это способ для мира и человечества обрести жизнь другого уровня и другой мерности. О посвященных Элевсиний говорили, что для них не только меняется посмертие, но они обретают счастье и в этой жизни. И не удивительно – ведь новое чувство «себя» изменяет все наши цели и способы их достижения, уничтожает страхи, открывает путь к неведомой ранее истинной любви.

Полное осуществление обещаний Элевсиний для Достоевского произошло во Христе, сходящем в поэме Ивана так же, как некогда Мать-Земля, к страдающему в унижении уединения человечеству. Иисус для Достоевского – синтетический организм человечества, но организм не совсем обычный, соединяющий в едином теле не разные члены – а разные лица, разные личностные центры; объединивший все лица человечества, не утратившие своей уникальности, полностью открытые для трансляции и получения общего опыта. Иисус – может быть, единственное в истории, но несомненное явление человека не в виде зерна, а в виде колоса.

В «Братьях Карамазовых» Достоевский показывает не только привлекательность – но и ужас для нас экстазиса, обретения себя как колоса – потому что не только иные миры и светлые звезды отныне входят в тебя – но и всякое грязное, увечное, больное, прокаженное, ***противное*** тебе прежде существо. Ты потому только и можешь отныне восполнить и исцелить всякий ущерб, что этот ущерб твой, а больной – ты (Алеша никак не может помочь, не может даже просто передать деньги Снегиревым до Каны Гали-

лейской – но все происходит с легкостью до незаметности после Каны). Но если все, от чего ты хотел отгородиться, внезапно без подготовки начинает вторгаться в тебя – уже не кажутся смешными и нелепыми непосвященные, удерживающие в ужасе из последних сил – как последнюю тряпку на теле перед обнажением, как кожу на теле – здешнюю форму души. Не кажется смешным и нелепым закрывшийся ото всего, берегущий свою отдельность Смердяков.

Особо интересно подчеркнуть, что в романе Смердяков ***буквально*** проговаривает свой отказ от Христа (и единства во Христе) через отказ от того, чтобы позволить содрать с себя кожу; он буквально выбирает между своей кожей и Христом.

> Составляет-то оно составляет, но рассудите сами, Григорий Васильевич, что ведь тем более и облегчает, что составляет. Ведь коли бы я тогда веровал в самую во истину, как веровать надлежит, то тогда действительно было бы грешно, если бы муки за свою веру не принял и в поганую Магометову веру перешел. Но ведь до мук и не дошло бы тогда-с, потому стоило бы мне в тот же миг сказать сей горе: двинься и подави мучителя, то она бы двинулась и в тот же миг его придавила, как таракана, и пошел бы я как ни в чем не бывало прочь, воспевая и славя Бога. А коли я именно в тот же самый момент это всё и испробовал и нарочно уже кричал сей горе: подави сих мучителей, – а та не давила, то как же, скажите, я бы в то время не усомнился, да еще в такой страшный час смертного великого страха? И без того уж знаю, что Царствия небесного в полноте не достигну (ибо не двинулась же по слову моему гора, значит, не очень-то вере моей там верят, и не очень уж большая награда меня на том свете ждет), для чего же я еще сверх того и безо всякой уже пользы кожу с себя дам содрать? Ибо если бы даже кожу мою уже до половины содрали со спины, то и тогда по слову моему или крику не двинулась бы сия гора. Да в этакую минуту не только что сумление может найти, но даже от страха и самого рассудка решиться можно, так что и рассуждать-то будет совсем невозможно. А, стало быть, чем я тут выйду особенно виноват, если, не видя ни там, ни тут своей выгоды, ни награды, хоть кожу-то по крайней мере свою сберегу? [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 121].

Достоевский очень внятно представил здесь ход мыслей и чувств «валяющихся и давящих друг друга во тьме, в грязи, в медленных

страданиях от страха смерти и неверия в блаженство загробное», для которых все вокруг (такие же мучимые, как они) оказываются мучителями, буквально сдирающими с них кожу своим вторжением в их прежде отдельное, а теперь пытающееся стать общим пространство.

Достоевский не проговаривает выводов и «последних слов» в своем последнем романе, он считал, что «договаривание», «выговаривание последнего слова» резко и мгновенно уплощает мысль[7], в сущности – уничтожает то пространство встречи, создавать которое и есть задача искусства – но слова эти стремятся к поверхности сознания каждого ее читателя, создаваемые повторениями в разных образах почти того же послания, только в ином ракурсе (что в результате приводит к ощущению невиданного объема открывающегося). Завершая чтение «Братьев Карамазовых», читатель хоть на миг обретает ощущение прозрачной ясности того, почему главная христианская заповедь: люби другого как себя; почему единственный признак учеников христовых – иметь между собою любовь; почему последняя молитва Господня перед тем, как возьмут Его – о том, чтобы ученики были «едино как Мы» (Ин. 17:22). И – отчего ему, читателю, так хорошо, когда звучит ода «К Радости».

---

[7] Напомню о том, что пишет Достоевский в письме Всеволоду Соловьеву от 16(28) июля 1876 года из Эмса: «Вот что значит доводить мысль до конца! Поставьте какой угодно парадокс, но не доводите его до конца и у вас выйдет и остроумно, и тонко, и comme il faut; доведите же иное слово до конца, скажите, например, вдруг: “вот это-то и есть Мессия” – прямо и не намеком, и вам никто не поверит именно за вашу наивность, именно за то, что довели до конца, сказали самое последнее ваше слово. А впрочем, с другой стороны, если б многие из известнейших остроумцев, Вольтер, например, вместо насмешек, намеков, полуслов и недомолвок, вдруг решились бы высказать все, чему они верят, показали бы всю свою подкладку разом, сущность свою, – то поверьте, и десятой доли прежнего эффекта не стяжали бы. Мало того – над ними бы только посмеялись. Да человек и вообще как-то не любит ни в чём последнего слова, “изреченной” мысли, говорит, что: “Мысль изреченная есть ложь”» [Достоевский, 1972-1990, т. 29_2, с. 102].



Табличка Ниннион. 370 до н.э. Элевсинские мистерии.
Национальный археологический музей Афин



Персефона и Аид на троне. 500-450 до н.э. Художественный музей Кливленда

Список литературы

1. Достоевский 1972-1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.

2. Жуковский, 1959 – *Жуковский В.А.* Собр. соч.: в 4 т. М. – Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. Т. 2. 487 с.

3. Касаткина, 2019 – *Касаткина Т.А.* Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания. М.: Водолей, 2019. 336 с.

4. Касаткина, 2015 – *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 544 с.

5. Криницын – *Криницын А.Б.* Достоевский и Шиллер. Часть четвертая. Мотивы и идеи Шиллера в «Братьях Карамазовых»: «Разбойники». URL: https://www.portal-slovo.ru/philology/46077.php#_ednref12 (дата обращения: 12.11.2019)

6. Мережковский, 2017 – *Мережковский Д.С.* Собр. соч.: в 20 т. М.: Дмитрий Сечин, 2017. Т. 14. 807 с.

7. Милош – Милош Ч. Сведенборг и Достоевский. URL: https://mylektsii.ru/5-82602.html (Дата обращения: 04.12.2019)

8. Шиллер, 1957 – *Шиллер И.К.Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. Т. 6. 791 с.

References

1. Dostoevskii F.M. *Poln. sobr. soch.: v 30 t.* [Complete works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

2. Zhukovskii V.A. *Sobr. soch.: v 4 t.* [Collected works: in 4 vols.]. Moscow – Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1959. Vol. 2. 487 p. (In Russ.)

3. Kasatkina T.A. *Dostoevskii kak filosof i bogoslov: khudozhestvennyi sposob vyskazyvaniia* [Dostoevsky as a philosopher and theologian: artistic was of speaking]. Moscow, Vodolei Publ., 2019. 336 p. (In Russ.)

4. Kasatkina T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: Dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh F.M. Dostoevskogo* [Sacral in the mundane: two-folded image in Dostoevsky’s works]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2015. 521 p. (In Russ.)

5. Krinitsyn A.B. *Dostoevskii i Shiller. Chast' chetvertaia. Motivy i idei Shillera v “Brat'iakh Karamazovykh”: "Razboiniki"* [Dostoevsky and Schiller. Part 4. Schiller’s motifs and ideas in *The Brothers Karamazov*: *The Robbers*]. Available at: https://www.portal-slovo.ru/philology/46077.php#_ednref12 (access date: 12.11.2019) (In Russ.)

6. Merezhkovskii D.S. *Sobr. soch.: v 20 t.* [Collected works: in 20 vols.]. Moscow, Dmitrii Sechin Puibl., 2017. Vol. 14. 807 p. (In Russ.)

7. Milosh Ch. Svedenborg i Dostoyevskiy [Swedenborg and Dostoevsky]. URL: https://mylektsii.ru/5-82602.html (Data obrashcheniya: 04.12.2019)

8. Shiller I.K.F. Pis'ma ob esteticheskom vospitanii cheloveka [Letters of the aesthetical upbringing of a person]. *Sobr. soch.: v 7 t.* [Collected works: in 7 vols.]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1957. Vol. 6. 791 p. (In Russ.)

УДК 821.161.1
ББК 83+83.3(2=411.2)
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-90-111

Ольга Юрьева

Узелок князя Мышкина: функция символической детали в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

Olga Yuryeva

Prince Myshkin's Bundle: the Function of a Symbolic Detail in Dostoevsky's Novel *The Idiot*

Об авторе: Ольга Юрьевна Юрьева, доктор филологических наук, профессор, Иркутский государственный университет, кафедра филологии и методики Педагогического института (Иркутск).
E-mail: yuolyu@yandex.ru

Аннотация: В статье рассматривается художественная функция символической детали в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». Такой смыслообразующей символической деталью-вещью, через которую раскрывается не только сущность личности главного героя, но и подоплека завязывающихся вокруг него интриг и сюжетных коллизий, является узелок, с которым князь Мышкин возвращается из Швейцарии в Петербург. Деталь диссонирует с обликом князя и в то же время неотделима от личности героя. Узелок маркирует личность князя Мышкина, способствуя возникновению вокруг него ореола необычности, несуразности, непонятности. Символизирует он и одну из главных примет личности героя – двойственность. Узелок становится некой эмблемой, характеризующей семантическое содержание действий и намерений князя. Он задает глубинный подтекст завязывающимся в начале романа связям между героями, помогает раскрыть и понять сущность характеров персонажей. После возвращения князя Мышкина из Москвы узелок исчезает, но заложенный в детали символический потенциал («шарообразный узелок – развернутый платок» и «связывание – развязывание узлов») продолжает реализовываться и маркировать действия князя, его устремления и сюжетные коллизии романа.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, роман «Идиот», символическая деталь, подтекст, характер, двойственность.

Для цитирования: *Юрьева О.Ю.* Узелок князя Мышкина: функция символической детали в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4(8). С. 90-111
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-90-111

About the author: Olga Y. Yuryeva, Doctor of Philological Sciences, Professor, Irkutsk State University, Philology and Methodic Department of Pedagogical Institute (Irkutsk).
E-mail: yuolyu@yandex.ru

Annotation: The article deals with the artistic function of the symbolic detail in F.M. Dostoevsky's novel *The Idiot*. Such a meaning-forming symbolic detail, a thing through which reveals not only the essence of the personality of the protagonist, but also the background of intrigues and plot conflicts tied around him, is the bundle with which Prince Myshkin returns from Switzerland to St. Petersburg. The detail is dissonant with the appearance of the Prince, and at the same time it is inseparable from the hero's personality. The bundle marks the personality of Prince Myshkin, contributing to the emergence of an aura of strangeness, absurdity, and incomprehensibility around him. It symbolizes one of the main features of his personality – duality. The bundle becomes an emblem that characterizes the semantic content of the Prince's actions and intentions. It shapes the deep subtext of the relations tied between the characters at the beginning of the novel, helping to reveal and understand their essence. After Prince Myshkin's return from Moscow, the bundle disappears, but the symbolic potential of the detail ("round bundle – unfolded scarf" and "tying – untying knots") continues to be realized and mark the actions of the Prince, his aspirations, and plot collisions in the novel.

Key words: F.M. Dostoevsky, *The Idiot*, symbolic detail, subtext, character, duality.
For citation: Yuryeva O.Y. Prince Myshkin's Bundle: the Function of a Symbolic Detail in Dostoevsky's Novel *The Idiot. Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 4(8), pp. 90-111
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-90-111

«В одном из вагонов третьего класса, с рассвета, очутились друг против друга, у самого окна, два пассажира – оба люди молодые, оба почти налегке, оба не щегольски одетые, оба с довольно замечательными физиономиями и оба пожелавшие, наконец, войти друг с другом в разговор» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 5]. Так вместе с Рогожиным появляется в романе князь Мышкин, и в этом появлении, в описании внешнего облика князя сразу читается впресованный в каждую деталь, в каждый штрих смысл, который будет развертываться на протяжении всего романа. Все детали облика князя Мышкина указывают на главную черту, которая будет доминирующей в его восприятии окружающими, в его мыслях, действиях, словах и поступках – двойственность. Причем именно двойственность, а не противоречивость: совмещение несовмести-

мого, складывающееся в цельность, а не столкновение противоположностей, рождающее расколотость и противоречия. «Довольно широкий и толстый плащ без рукавов и с огромным капюшоном», «толстоподошвенные башмаки с штиблетами, – всё не по-русски» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 6]. Но в руках его «болтался тощий узелок из старого, полинялого фуляра, заключавший, кажется, всё его дорожное достояние» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 6] – очень по-русски. А фразой «что годилось и вполне удовлетворяло в Италии, то оказалось не совсем пригодным в России» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 6] можно вообще охарактеризовать весь модус взаимоотношений князя с людьми.

Говоря о роли символической детали в произведении, Т.А. Касаткина верно отмечает: «Деталь есть некоторая частность, подробность художественного текста, уточнение, избыточное с точки зрения аскетического сюжетного смысла произведения. В то же время деталь – единственное, что способно сделать этот смысл достойным вникания в него, полнокровным и неисчерпаемым. В сочетании этих двух свойств заключено определение детали как частности, претендующей на обобщение; уточнения, претендующего на большую смысловую нагрузку в сравнении с уточняемым. В случае, если перед нами истинно художественное произведение, такая претензия детали всегда оправдана» [Касаткина, 2001, с. 61]. Такой деталью с «претензией» является, на наш взгляд, болтающийся в руках князя Мышкина «тощий узелок из старого, полинялого фуляра». В этой символической детали «с наибольшей точностью проявляется смысл изначального греческого слова symbolon – знак, примета, признак. Она – именно знак присутствия смысла, вешка, указывающая, где искать, обозначающая место, где под внешним слоем текста скрыт иной слой. Но греческое слово значило еще и “знамение”, “предзнаменование”. Символическая деталь – предзнаменование озарения читателя, предзнаменование постижения им того, что было заложено в текст автором. Но было и еще значение – “сшибка, столкновение”, “связь, соединение, шов, застежка”. И символическая деталь – указание к соединению различных частей текста, вроде бы совершенно между собой не связанных, на перекрестке которых рождается истинный смысл детали, преобразующий, как внезапно зажженная свеча, смысл соотнесенных частей, освещающий их светом нездешним» [Касаткина, 2001, с. 61-62].

Как полагает Т.А. Касаткина, особенностью художественного языка Достоевского является то, что он «использует деталь-вещь “не по назначению”, не для создания того, что называют “вторичной реальностью” – то есть, вернее, и для этого тоже, но это не есть его окончательная цель, ибо, создав словом вещь, он затем пользуется вещью как словом. Достоевский очень сродни средневековью, знавшему, что мир есть книга и человек создан для того, чтобы ее читать. Вещь в мире Достоевского никогда не бывает просто вещью, мир, созданный этим писателем, нуждается в тотальной интерпретации» [Касаткина, 2001, с. 62-63].

Узелок – именно такая смыслообразующая символическая деталь-вещь, через которую раскрывается не только сущность личности главного героя, но и подоплека завязывающихся вокруг него интриг и сюжетных коллизий. Она задает глубинный подтекст завязывающимся в начале романа связям между героями, помогает раскрыть и понять сущность характеров персонажей.

Узелок в культурном и мифологическом сознании маркирует ставший знаковым для русской культуры образ паломника, странника, скитальца, простолюдина, «калики перехожего», скитающегося в поисках правды или лучшей доли «по лику земли», и является атрибутом простолюдина.

Русские попутчики князя сразу пытаются толковать и обыгрывать эту деталь облика князя, ибо она порождает, так сказать, когнитивный диссонанс в их сознании, явно не «стыкуясь» со странным плащом, штиблетами и всем его обликом. Фердыщенко говорит:

> – Узелок ваш все-таки имеет некоторое значение, – продолжал чиновник, когда нахохотались досыта (замечательно, что что и сам обладатель узелка начал наконец смеяться, глядя на них, что увеличило их веселость), – и хотя можно побиться, что в нем не заключается золотых заграничных свертков с наполеондорами и фридрихсдорами, ниже с голландскими арапчиками, о чем можно еще заключить хотя бы только по штиблетам, облекающим иностранные башмаки ваши, но... если к вашему узелку прибавить в придачу такую будто бы родственницу, как, примерно, генеральша Епанчина, то и узелок примет некоторое иное значение, разумеется в том только случае, если генеральша Епанчина вам действительно родственница и вы не ошибаетесь, по рассеянности... что очень

и очень свойственно человеку, ну хоть... от излишка воображения [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 7].

Узелок князя Мышкина принимает «некоторое иное значение» не только потому, что генеральша Епанчина окажется родственницей, но потому, что рассмотренный как символическая деталь-вещь, указывает на многие имплицитные процессы, сюжетные коллизии, особенности архитектоники романа и особенности его героев.

Узелок в начале романа неотделим от личности князя: «А позвольте, с кем имею честь... – обратился вдруг угреватый господин к белокурому молодому человеку с узелком». [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 8]. Можно сказать, что узелок маркирует личность князя Мышкина, способствуя возникновению вокруг него ореола необычности, несуразности, непонятности. Его лицо, «приятное, тонкое и сухое», манеры, речь, заграничная одежда явно диссонируют в восприятии окружающих с узелком, который он не выпускает из рук и к которому относится с какой-то особой теплотой: «Да со мной поклажи всего один маленький узелок с бельем, и больше ничего; я его в руке обыкновенно несу» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 23].

Сильнейший диссонанс узелок порождает в восприятии князя ливрейным слугой Епанчиных, и князю «долго нужно было объясняться с этим человеком, с самого начала посмотревшим на него и на его узелок подозрительно» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 16].

Камердинер представляет князя: «Это, Гаврила Ардалионыч, – начал конфиденциально и почти фамильярно камердинер, – докладываются, что князь Мышкин и барыни родственник, приехал с поездом из-за границы, и узелок в руке, только...» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 21].

Превратившись в маркер необычности князя, его непохожести на других, узелок микширует, затушевывает не только истинное происхождение князя («А что я в таком виде и с узелком, то тут удивляться нечего: в настоящее время мои обстоятельства неказисты», – терпеливо поясняет он слуге [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 17]), но и все, что связано с его целями и намерениями, особенностями характера и натуры. Мышкин понимает это, но не меняет своего бережного отношения к узелку. «Подождите в приемной, а узелок здесь оставьте, – проговорил он, неторопливо и важно усаживаясь в свое кресло и с строгим удивлением посматривая на

князя, расположившегося тут же рядом подле него на стуле, с своим узелком в руках» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 16]. «С своим узелком в руках» выходит князь на улицу с Ганей.

Узелок становится некой эмблемой, характеризующей семантическое содержание действий и намерений князя: как он сам признается, он приехал в Россию «завязать отношения» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 18]. Связать «концы и начала», понять сущность происходящего и будущего, проникнуться Россией и вникнуть в ее тайну, понять глубину и загадку русской души. Не случайным поэтому представляется травестирующее эти намерения желание Лизаветы Прокофьевны «непременно завязать ему салфетку на шее, когда он сядет за стол» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 45].

Узелок исчезает из пространства романа вместе с князем Мышкиным, уехавшим в Москву. Князь возвращается без узелка. Он очень переменился внешне, но и в этой перемене было нечто двойственное:

> Если бы кто теперь взглянул на него из прежде знавших его полгода назад в Петербурге, в его первый приезд, то, пожалуй бы, и заключил, что он наружностью переменился гораздо к лучшему. Но вряд ли это было так. В одной одежде была полная перемена: всё платье было другое, сшитое в Москве и хорошим портным; но и в платье был недостаток: слишком уж сшито было по моде (как и всегда шьют добросовестные, но не очень талантливые портные) и, сверх того, на человека, нисколько этим не интересующегося, так что при внимательном взгляде на князя слишком большой охотник посмеяться, может быть, и нашел бы, чему улыбнуться. Но мало ли отчего бывает смешно? [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 159]

Очевидно, что кажущаяся нелепой наружность князя, приехавшего из Швейцарии, с его странным плащом, «башмаками с штиблетами» и узелком была для него более органичной и выразительной. Отсутствие узелка, маркировавшего естественность, простоту, независимость князя, становится недобрым знаком: князь пытается преобразиться, подстроиться под новые обстоятельства жизни, понять и принять то, что не свойственно ни его натуре, ни его принципам. Узелок исчезает из рук князя, а вместе с ним исчезает душевное равновесие, ощущение швейцарского счастья,

о котором говорит Мышкин. Вместо него в России его обступает «мрак» и «ужас» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 363].

Узелок исчез, но заложенный в нем символический потенциал: «шарообразный узелок как символ гармонии миропорядка – развернутый платок как символ распада» и «связывание – развязывание узлов» продолжает реализовываться и маркировать действия князя, его устремления и сюжетные коллизии романа. По сути, взаимоотношения князя с Рогожиным, Аглаей и Настасьей Филипповной – это развязавшийся узелок, который пытается связать Мышкин, судорожно стягивая углы: «Настасья Филипповна – Рогожин», «князь – Аглая». Узлы завязываются, снова распадаются, путаются («князь – Настасья Филипповна», «князь – Рогожин», «Настасья Филипповна – Аглая», «Настасья Филипповна – Рогожин») и снова завязываются, но не так, как он это себе представлял.

Восприятие князя Мышкина окружающими людьми в начале романа как «князя с узелком» сохраняется на протяжении всего повествования.

Таким образом, узелок можно рассматривать как символическую характерологическую деталь, раскрывающую сущность личности Мышкина. Узелок, с одной стороны, – знак простолюдина, с другой – он из фуляра, дорогой ткани из натурального тонкого шелка. И еще одна удивительная деталь: фуляр изготавливался методом полотняного переплетения, свойственного, как следует из названия, для простых тканей. Эта двойная, «двойственная» природа детали развертывается на протяжении всего романа, а столкновение противоположных смыслов поддерживается всеми уровнями внешней и внутренней характеристики князя Мышкина: под странным плащом – «приличный и ловко сшитый, хотя и поношенный уже пиджак», на простой стальной цепочке – «женевские серебряные часы» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 19]. Он «мило воспитан и с прекрасными манерами», но «слишком простоват иногда». Узелок в какой-то степени «поддерживает» оксюморонное сочетание имени (Лев) и фамилии (Мышкин), выражая несоответствие «формы» и «содержания». Жалкий облик – и огромный, необыкновенной красоты и силы внутренний мир «вполне прекрасного человека», как называл своего героя Достоевский [Достоевский, 1972-1991, т. 28_2, с. 241].

Достоевский проводит через образ очень важные психологические задачи, сутью которых становится исследование души

человеческой, ее противоречий, двойственности и глубины, когда, как заметил В.А. Свительский, «правилом художника становится постановка в центр изображения героя с двоящейся, проблематичной репутацией» [Свительский, 2005, с. 31].

Явно выраженный, бросающийся в глаза «идиотизм» князя слишком явственно сталкивается с необычайно острыми суждениями героя, его осведомленностью в различных вопросах, тонким проникновением в многие проблемы. Аглая говорит: «Я вас считаю за самого честного и за самого правдивого человека, всех честнее и правдивее, и если говорят про вас, что у вас ум... то есть что вы больны иногда умом, то это несправедливо; я так решила и спорила, потому что хоть вы и в самом деле больны умом (вы, конечно, на это не рассердитесь, я с высшей точки говорю), то зато главный ум у вас лучше, чем у них у всех, такой даже, какой им и не снился, потому что есть два ума: главный и неглавный» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 356]. Наличие «главного» и «неглавного» ума – это фиксация двойственной природы человека, когда сталкиваются «головные», «рациональные» идеи и позывы «сердца» и «души». Для Аглаи «главный ум» – это «ум души», чувства, сострадания и милосердия, и именно он превалирует в Мышкине. Хотя, как замечает А.Е. Кунильский, по уровню интеллекта, знаний и образованности с князем может сравниться только Лебедев. Столкновение в облике князя «идиотизма» и «ума» А.Е. Кунильский считает проявлением принципа «снижения» [Кунильский, 2006, с. 126]. Ум в сочетании с идиотизмом удивляет и раздражает – слишком непонятным и загадочным представляется это сочетание окружающим.

Апофеозом внутреннего раздвоения князя стала, конечно, его «двойная» любовь к Настасье Филипповне и Аглае. Любовь-жалость? Любовь-сострадание? Любовь-страсть? Любовь-жажда спасения? Любовь-ненависть? Любовь-недоумение? Любовь-загадка? А может, и вовсе не любовь?

> – Что же вы над собой делаете? – в испуге вскричал Евгений Павлович. – Стало быть, вы женитесь с какого-то страху? Тут понять ничего нельзя... Даже и не любя, может быть?
>
> – О, нет, я люблю ее всей душой! Ведь это... дитя; теперь она дитя, совсем дитя! О, вы ничего не знаете!
>
> – И в то же время уверяли в своей любви Аглаю Ивановну?

> – О, да, да!
>
> – Как же? Стало быть, обеих хотите любить?
>
> – О, да, да!
>
> – Помилуйте, князь, что вы говорите, опомнитесь! <...> Знаете ли что, бедный мой князь: вернее всего, что вы ни ту, ни другую никогда не любили!
>
> – Я не знаю... может быть, может быть; вы во многом правы, Евгений Павлович [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 484].

Евгений Павлович затем недоуменно размышляет: «И как это любить двух? Двумя разными любвями какими-нибудь? Это интересно... бедный идиот! И что с ним будет теперь?» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 485].

Очень интересно замечание К.А. Степаняна о «затаенной мысли» Достоевского:

> Можно ли и как любить двух женщин сразу – *разными любовями,* если допустимо так выразиться, насколько это соответствие природе человека как существа *переходного* (см. его дневниковую запись от 16 апреля 1864 г.: «Маша лежит на столе...» – 20; 172-175), совмещающего в себе тягу и возможность и к чистой, божественной, райской любви, которая может быть обращена ко всем людям на земле и воссоединяет человека со всеми, и – к той любви, которой в Царствии Небесном, в раю больше не будет, ибо *там* «не *женятся* и не *посягают*» (20; 173), которая отъединяет пару от всех («мало остается для всех» – 20; 173) и в своем низменном выражении, *жестоком* сладострастии, является «единственным источником почти всех грехов нашего человечества» (25; 113). Таким образом, здесь как раз речь идет о двух полюсах человеческого образа – его божественном начале и тех искажениях и несовершенствах, вследствие которых человеку любить другого человека «*как самого себя*, по заповеди Христовой, невозможно» (20; 172) [Степанян, 1998, с. 57].

Некоторые просто не верят, что князь глуп и непрактичен. Так, доктор, которого Лебедев привел к князю, чтобы установить над ним опеку, «на трагическое изложение» им факта намечающейся женитьбы князя на Настасье Филипповне, «лукаво и коварно качал головой» и наконец заметил, что, не говоря уже о том, “мало ли кто на

ком женится", "обольстительная особа, сколько он, по крайней мере, слышал, кроме непомерной красоты, что уже одно может увлечь человека с состоянием, обладает и капиталами, от Тоцкого и от Рогожина, жемчугами и бриллиантами, шалями и мебелями, а потому предстоящий выбор не только не выражает со стороны дорогого князя, так сказать, особенной, бьющей в очи глупости, но даже свидетельствует о хитрости тонкого светского ума и расчета, а стало быть, способствует к заключению противоположному и для князя совершенно приятному... ". «Эта мысль поразила и Лебедева» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 488]. Несмотря на юмористическую окраску эпизода, он явственно проявляет неоднозначное, двойственное отношение к князю, порожденное необычностью и неоднозначностью его натуры.

Как заметил К.А. Степанян, «одной из главных метафизических тем романа "Идиот" является «двуполюсность», проявляющаяся «и в проходящих через весь роман зеркальных, вернее, "полюсных" сценах, ситуациях, смыслах» [Степанян, 1998, с. 60]. Князь постоянно озадачивает окружающих, не ждущих от него тех или иных поступков и проявлений: «<...> князь так чудесно раскланялся: иной раз совсем мешок, а тут вдруг, как... как Евгений Павлыч», – смеется Аделаида. [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 365].

Белоконская раздумывает о князе: «Порядочный молодой человек, хотя больной, странный и слишком уж незначительный. Хуже всего, что он любовницу открыто содержит» [Достоевский 1972-1991, т. 8, с. 422]. Она же: «Что ж, и хорош и дурен; а коли хочешь мое мнение знать, то больше дурен. Сама видишь, какой человек, больной человек!» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 459].

Князь плохо играет в шахматы, проигрывает Аглае все партии, но неожиданно для нее «оказался в дураки такой силы, как... как профессор; играл мастерски; уж Аглая и плутовала, и карты подменяла, и в глазах у него же взятки воровала, а все-таки он каждый раз оставлял ее в дурах; раз пять сряду» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 423].

Мучается неразрешимыми вопросами о князе Лизавета Прокофьевна: «Тут предстоял вопрос, который надо было немедленно разрешить; но не только разрешить его нельзя было, а даже и вопроса-то бедная Лизавета Прокофьевна не могла поставить пред собой в полной ясности, как ни билась. Дело было трудное: «Хорош или не хорош князь? Хорошо всё это или не хорошо? Если не хорошо (что несомненно), то чем же именно не хорошо? А если, может

быть, и хорошо (что тоже возможно), то чем же, опять, хорошо?» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 421].

Замечание князя о проданной бриллиантовой заколке – «он мне дал восемь франков, а она стоила верных сорок» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 60], – обнаруживает практический ум князя, выводит его из плеяды «возвышенных романтиков», людей «не от мира сего».

Ю.И. Селезнев указывает, что в образе князя Мышкина происходит соединение двух стилевых планов – обыденного и высокого. «Он идиот – дурак – дурачок, уродик, юродивый, больной человек, человек странный, чудак, безответственный, пентюх, овца, агнец, младенец, дитя. Он же – утопист, идеолог, славянофил, – рыцарь бедный, – Дон-Кихот, Христос» [Селезнев, 1980, с. 227, 228].

Как писал В.А. Свительский, «парадоксальное несоответствие, противоречие», «несоответствия и аномальности» «пронизывают образ изначально». Но в князе Мышкине Достоевский выразил мысль о том, что «идеал – ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался» [Достоевский, 1972-1991, т. 28_2, с. 251], а «оригинальная задача в герое» для писателя как раз и состояла, как полагает В.А. Свительский, «в показе в Мышкине самого реального, живого воплощения "положительно прекрасного" содержания в земном человеке, того образа, который наиболее возможен в конкретных условиях, когда идеал только вырабатывается», а аномальная оболочка образа, облик "идиота" и "чужеземца" (Вяч. Иванов) служат условием выполнения этой задачи, удостоверяют фигуру героя-"чудака"» [Свительский, 2008, с. 96], и эта идея придает целостность и убедительность облику князя Мышкина, «соглашает» в восприятии читателя его «человека в человеке» с самим собой и с миром.

Двоящийся, противоречивый, сложный образ князя представлен Достоевским, как заметил А.Е. Кунильский, в системе взаимоотражений с образами Гани Иволгина, Лебедева, Ипполита. Добавим: если присмотреться, то многосложность образа князя Мышкина проявляется во взаимопересечении со ВСЕМИ героями романа, что позволяет применить к анализу романа принцип «двойничества». Причем двойственность князя, отраженная в других персонажах, придает образу удивительную цельность. Это глубокий синтез черт национального типа, воплотившийся в Мышкине.

Отношения князя с другими героями романа завязываются, как узел – мгновенно и навсегда, и даже развязываясь, казалось бы, навечно, вновь стремятся крепко соединиться.

Не случайно, наверное, исследователи, пытающиеся раскрыть загадку характера и судьбы князя Мышкина, используют глаголы «связал», «привязал» и т.д. Так, А. Мановцев пишет:

> Князь сам поставил себя в положение (непрошеного!) «доброго самаритянина» по отношению к Настасье Филипповне и к Рогожину. Тем самым он не мог и вправду (т. е. помимо неосуществимых мечтаний) не **связать** себя с ними по-человечески. Однако, как сказал ему Евгений Павлович, «что ложью началось, то ложью и должно было кончиться, это закон природы» (8; 481). Заметим, что этот закон должен был сказаться в поступках князя». «Приехав в Петербург с сердечной заботой о Настасье Филипповне, не захотел увидеться с нею в Павловске и (как бы) отослал ее прочь, в Петербург: «Я еду завтра, как ты приказал. Я не буду… В последний ведь раз я тебя вижу, в последний! Теперь уж совсем в последний раз!» – говорила Настасья Филипповна князю при свидании в парке (8; 382). Князь ничего ей не приказывал, но из-за того, что он *не пришел к ней,* она сама обо всем догадалась. Мог ли Мышкин **разорвать то, что сам так крепко связал**? «Я знаю *наверно,*– объяснял он Аглае на зеленой скамейке,– что она со мною погибнет, и потому оставляю ее» (8; 363). Но князь оставлял ее совсем не поэтому, а только ради счастья с Аглаей. А *мог ли* он оставить Настасью Филипповну, после того как внушил ей столь полное доверие к себе, оказал такое участие, какого никто никогда не оказывал, – **так привязал ее к себе**! Любил «не любовью, а жалостью» – **привязал не к себе,** а к гибели [Мановцев, 2001, с. 282].

Двойственная природа натуры князя Мышкина вызывает неоднозначное, двойственное отношение к князю окружающих: «Мышкин с самого начала возбуждал у людей амбивалентное чувство, расположение и негодование, которое прежде всех ощутил лакей Епанчиных. Вслед за ним по ходу сюжета такое же чувство испытали и Рогожин, и Ганя, и Ипполит», – замечает Т. Киносита и, добавим, вообще ВСЕ герои романа [Киносита, 2001, с. 397]. Сущность взаимоотношений князя с окружающими его людьми можно обозначить формулой «притяжение – отталкивание», когда, как

углы платка, герои связывают с ним свои судьбы, потом судорожно развязывают, чтобы снова связать.

Характерно, что отмеченная А.Е. Кунильским цепь «взаимоотражений» и «пересечений» героев выстраивается с узелка, который как бы сближает Мышкина и Рогожина, предшествуя их будущему «побратимству»: «Пять недель назад я вот, как и вы, – обратился он к князю, – с одним узелком от родителя во Псков убег, к тетке...» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 10]. Рогожин признается в своей болезни, что еще больше сближает его с князем: «...да в горячке там и слег». Обмен крестами стал заключительным ритуалом, связавшим судьбы героев в единый узел. Даже дом Рогожина, как узелок князя Мышкина, – маркер двойственности хозяина, символ неоднозначности, противоречивости, двойственности его натуры.

Все дальнейшие взаимоотношения князя и Рогожина представляют собою сложный процесс притяжения-отталкивания, связывания-развязывания: от обмена крестами, «братания» до попытки Рогожина убить князя и последнего совместного эпизода у тела Настасьи Филипповны.

Ганя Иволгин, которому, судя по подготовительным материалам к роману, Достоевский в процессе работы над романом передал многие свойства князя Мышкина, «ребячески» мечтает «иногда про себя свести концы и примирить все противоположности» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 90]. Не в этом ли видит свою миссию пришедший в мир князь Мышкин?

Узелок становится некой эмблемой, характеризующей семантическое содержание действий и намерений князя: как он сам признается, он приехал «завязать отношения» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 18].

Интересно в контексте наших рассуждений замечание Сары Янг: «Читатель поставлен в довольно причудливое положение, когда он должен постараться осмыслить развязку завязанных тройным узлом взаимоотношений, к которым прежде или вообще впрямую не обращались, или оставляли на обочине повествования в продолжение пары сотен страниц» [Янг, 2001, с. 30].

Узелок в его руках – гармонизированное пространство русского мира, в котором «все концы» сошлись, все стороны света соединились. Но стоит ему выпустить узелок из рук, как завязанные им узлы распадаются, и на пространстве четырех сторон света мира-платка воцаряется хаос, ужас, рознь, преступления.

Узелок – это и символ русской души, загадку которой пытается понять Мышкин и, не в силах проникнуть в эту тайну, не в силах примириться с «дурным синтезом» хаоса и гармонии, окончательно сходит с ума.

Все усилия князя Мышкина направлены на то, чтобы «связать узлы», примирить непримиримое, собрать, соединить, понять всех и вся. Цель князя Мышкина – «высший синтез жизни», ради мгновения которого не жаль всей жизни. Не достигнув его, он уходит из жизни, из реальности, предпочитая «высшее бытие» безумия.

Это хорошо поняла Аглая, которая читает поэму о «рыцаре бедном», адресуя ее именно Мышкину [см.: Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 209]. Причем «словосочетание «рыцарь бедный» напрямую коррелирует с образом узелка – атрибута простонародья из дорогой ткани в руках КНЯЗЯ.

Жил на свете рыцарь бедный,
Молчаливый и простой,
С виду сумрачный и бледный,
Духом смелый и прямой.

Содержится в этой поэме и пророчество судьбы князя:

Возвратись в свой замок дальний.
Жил он, строго заключен,
Всё безмолвный, всё печальный,
Как безумец умер он.

Главное, что мучает князя, прослушавшего поэму, – «как можно было соединить такое истинное, прекрасное чувство с такою явною и злобною насмешкой? Что была насмешка, в том он не сомневался; он ясно это понял и имел на то причины: во время чтения Аглая позволила себе переменить буквы *A. M. D.* в буквы *Н. Ф. Б.* Что тут была не ошибка и не ослышка с его стороны – в том он сомневаться не мог (впоследствии это было доказано)» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 209].

Жажда «высшей гармонии», «высшего самоощущения и самосознания, а стало быть и “высшего бытия”», «высшего синтеза жизни» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 187-188], прозрения истины, желание приблизиться к Богу как «лону всеобщего синтеза» [Достоевский,

1972-1991, т. 20, с. 173] – главное в князе-Христе. Ради этого момента он готов «отдать жизнь» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 187-188].

Мышкин убежден, что человеку доступны законы красоты и гармонии жизни, но люди почему-то пренебрегают ими: «Да, надо, чтобы теперь всё это было ясно поставлено, чтобы все ясно читали друг в друге, чтобы не было этих мрачных и страстных отречений, как давеча отрекался Рогожин, и пусть всё это совершится свободно и… светло. Разве не способен к свету Рогожин?» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 191].

Жажда синтеза и гармонии, недоумение, почему это недоступно ему, почему рознь и вражда властвуют в жизни людей, постоянно преследует князя и мучает его:

> Тоска его продолжалась; ему хотелось куда-нибудь уйти… Он не знал куда. Над ним на дереве пела птичка, и он стал глазами искать ее между листьями; вдруг птичка вспорхнула с дерева, и в ту же минуту ему почему-то припомнилась та «мушка» в «горячем солнечном луче», про которую Ипполит написал, что и «она знает свое место и в общем хоре участница, а он один только выкидыш». Эта фраза поразила его еще давеча, он вспомнил об этом теперь. Одно давно забытое воспоминание зашевелилось в нем и вдруг разом выяснилось. Это было в Швейцарии, в первый год его лечения, даже в первые месяцы. Тогда он еще был совсем как идиот, даже говорить не умел хорошо, понимать иногда не мог, чего от него требуют. Он раз зашел в горы, в ясный, солнечный день, и долго ходил с одною мучительною, но никак не воплощавшеюся мыслию. Пред ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца-края нет. Он долго смотрел и терзался. Ему вспомнилось теперь, как простирал он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал. Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать. Каждое утро восходит такое же светлое солнце; каждое утро на водопаде радуга; каждый вечер снеговая, самая высокая гора там, вдали, на краю неба, горит пурпуровым пламенем; каждая «маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница: место знает свое, любит его и счастлива»; каждая-то травка растет и счастлива!

И у всего свой путь, и всё знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит; один он ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков, всему чужой и выкидыш. О, он, конечно, не мог говорить тогда этими словами и высказать свой вопрос; он мучился глухо и немо; но теперь ему казалось, что он всё это говорил и тогда, все эти самые слова, и что про эту «мушку» Ипполит взял у него самого, из его тогдашних слов и слез.

Он был в этом уверен, и его сердце билось почему-то от этой мысли... [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 351-352].

Каждый, кто соприкоснулся с князем, пережили этот момент высшего бытия и высшей гармонии. Но почему для многих это соприкосновение закончилось трагически? Князь сам чувствует и понимает, что становится невольным «катализатором несчастий» и дурных поступков окружающих его людей. Он говорит о попытке Ипполита застрелиться на глазах у всех: «Может, я и вправду подтолкнул его под руку тем, что... не говорил ничего; он, может, подумал, что и я сомневаюсь в том, что он застрелится?» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 350].

Аглая «обличает» князя: «У вас нежности нет: одна правда, стало быть, – несправедливо». Князь в ответ горестно замечает, что у других «всё всегда хорошо выходит, а у других ни на что не похоже» и сознаваясь, что говорит он это «о себе» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 354].

Примирение, собирание людей в единое целое князь воспринимает как миссию, как будто желает связать воедино концы распавшегося мира. Вернувшийся в Петербург Мышкин оказывается в гуще событий, завязывающихся вокруг интриги с Настасьей Филипповной. После отъезда князя собравшееся вокруг него общество людей распадается. Но через полгода, после возвращения Мышкина из Москвы, все вновь собираются вокруг него. На даче Лебедева, куда привез Мышкина Коля после приступа, вновь все собираются: генерал Иволгин, Ганя, Варя и Птицын, Епанчины, Радомский. В компании лже-сына Павлищева появляется Ипполит, незримо, но постоянно присутствует проехавшая в карете мимо них Настасья Филипповна.

Но слишком много собралось вокруг него «неразрешимых обстоятельств, и всё к одному времени, и всё требовало разрешения немедленно», и это страшит князя и ввергает его в тоску [Достоев-

ский, 1972-1991, т. 8, с. 254]. Князю хочется «оставить всё это здесь, а самому уехать назад, откуда приехал, куда-нибудь подальше, в глушь, уехать сейчас же и даже ни с кем не простившись. Он предчувствовал, что если только останется здесь хоть еще на несколько дней, то непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир и выпадет ему впредь на долю. Но он не рассуждал и десяти минут и тотчас решил, что бежать “невозможно”, что это будет почти малодушие, что пред ним стоят такие задачи, что не разрешить или по крайней мере не употребить всех сил к разрешению их он не имеет теперь никакого даже и права. В таких мыслях воротился он домой и вряд ли и четверть часа гулял. Он был вполне несчастен в эту минуту» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 256].

Князя очень занимает «вопрос о двойных мыслях»:

> Две мысли вместе сошлись, это очень часто случается. Со мной беспрерывно. Я, впрочем, думаю, что это нехорошо, и, знаете, Келлер, я в этом всего больше укоряю себя. Вы мне точно меня самого теперь рассказали. Мне даже случалось иногда думать, – продолжал князь очень серьезно, истинно и глубоко заинтересованный, – что и все люди так, так что я начал было и одобрять себя, потому что с этими *двойными* мыслями ужасно трудно бороться; я испытал. Бог знает, как они приходят и зарождаются. Но вот вы же называете это прямо низостью! Теперь и я опять начну этих мыслей бояться. Во всяком случае, я вам не судья [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 258].

Князь Мышкин постоянно ощущает двойственность своего положения и состояния, своих чувств, мыслей и ощущений. Он признается:

> Я сейчас уйду, сейчас, будьте уверены. Я не краснею, – потому что ведь от этого странно же краснеть, не правда ли? – но в обществе я лишний... Я не от самолюбия... Я в эти три дня передумал и решил, что я вас искренно и благородно должен уведомить при первом случае. Есть такие идеи, есть высокие идеи, о которых я не должен начинать говорить, потому что я непременно всех насмешу; князь Щ. про это самое мне сейчас напомнил... У меня нет жеста приличного, чувства меры нет; у меня слова другие, а не соответственные мысли, а это унижение для этих мыслей. И потому я не имею права... к тому же я мнителен, я... я убежден, что в этом доме меня не могут обидеть и любят меня более, чем я стою, но я знаю (я ведь наверно знаю),

> что после двадцати лет болезни непременно должно было что-нибудь да остаться, так что нельзя не смеяться надо мной... иногда... ведь так? [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 283].

В ответ на эти слова звучит отповедь Аглаи, столь же неожиданная для общества, ибо в ней как нельзя ярко выражается это двойственное отношение к князю, ибо внешне Аглая проявляла по отношению к князю неприязнь, граничащую с презрением: «Здесь ни одного нет, который бы стоил таких слов! – разразилась Аглая – здесь все, все не стоят вашего мизинца, ни ума, ни сердца вашего! Вы честнее всех, благороднее всех, лучше всех, добрее всех, умнее всех! Здесь есть недостойные нагнуться и поднять платок, который вы сейчас уронили... Для чего же вы себя унижаете и ставите ниже всех? Зачем вы всё в себе исковеркали, зачем в вас гордости нет?» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 283]. Сцена закончилась столь же противоречиво: рыдающая Аглая разразилась «веселым и неудержимым хохотом, таким смешным и насмешливым хохотом» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 284].

Эти «двойные мысли» и настроения мучают совесть князя, и вот уже «собственное свое влияние он считал по некоторым причинам весьма негодным, не из самоумаления, а по некоторому особому взгляду на вещи» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 257].

Действительно, воздействие князя Мышкина на людей двойственно: с одной стороны, его вмешательство заставляет людей выявлять свои самые отвратительные черты, признаваться в самых непристойных делах и чувствах. Подчас князь буквально толкает людей на преступления (занесенный над ним нож Рогожина, мошенничество с наследством), злые слова и поступки (Аглая, Елизавета Прокофьевна и др.). С другой, он как бы заставляет человека понять в себе то, что спрятано далеко внутри, «вытаскивает» из него все лучшие чувства и побуждения (Ипполит Терентьев, Антип Бурдовский, даже Келлер, не говоря уже об Аглае, Настасье Филипповне и Рогожине). Многие герои испытывают по отношению к князю то приступы ярости и признательности, то ненависти и любви.

Все усилия князя направлены на то, чтобы примирить, успокоить, соединить людей, но, как говорит Лизавета Прокофьевна, «вот только что показался этот скверный князишка, этот дрянной идиотишка, и всё опять взбаламутилось, всё в доме вверх дном пошло!» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 273].

Все, с кем сталкивается Мышкин в России, как его узелок, – люди двойственные, загадочные, проявляющиеся в самых противоположных и странных поступках и действиях, словах и мыслях. Как Лизавета Прокофьевна сказала о своих дочерях: «Сбилась я с ними совсем!» [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 272], – так и князь Мышкин «сбился», пытаясь понять окружающих его людей и помочь им.

Глубокий символизм рассматриваемой нами детали подтверждается сценой побега «бледной как платок» Настасьи Филипповны со свадьбы:

> А Рогожин и Настасья Филипповна доскакали до станции вовремя. Выйдя из кареты, Рогожин, почти садясь на машину, успел еще остановить одну проходившую девушку в старенькой, но приличной темной мантильке и в **фуляровом платочке**, накинутом на голову.
>
> – Угодно пятьдесят рублев за вашу мантилью! – протянул он вдруг деньги девушке. Покамест та успела изумиться, пока еще собиралась понять, он уже всунул ей в руку пятидесятирублевую, снял мантилью с платком и накинул всё на плечи и на голову Настасье Филипповне. Слишком великолепный наряд ее бросался в глаза, остановил бы внимание в вагоне, и потом только поняла девушка, для чего у нее купили, с таким для нее барышом, ее старую, ничего не стоившую рухлядь [Достоевский, 1972-1991, т. 8, с. 493].

Казалось бы, исчезнувший узелок князя Мышкина возвращается, но оказывается, уже в виде платка, из которого он когда-то был завязан, в руках Рогожина. Как князь пытался спасти мир, так теперь при помощи этого платка Рогожин пытается спасти, защитить Настасью Филипповну, скрыв ее яркость и великолепие под фуляровым платочком, защищая от людских глаз и осуждения толпы. Распластанный в мир-платок «узелок князя Мышкина» обернулся «ничего не стоящей рухлядью». Но символизм детали раскрывает иной, скрытый смысл в порыве осознанно устремившейся навстречу своей гибели Настасьи Филипповны, голову которой Рогожин, как при входе в храм, покрыл фуляровым платочком. Настасья Филипповна превращается не в жертву (Барашкова), но в «приносящую жертву». Как полагает Т.А. Касаткина, «в значении имени Настасьи Филипповны открывается ее Богородичный первообраз, ибо Христос *воплощается*, становится единосущным человечеству, через Богородицу. И, по-ви-

димому, именно в ней и через нее – “Воскресение возлюбившего плоть Агнца” – романный мир должен воссоединиться с Богом, для чего и приходил Христос на землю, для чего и был распят и воскрес Господь, “умертвивый смерть”» [Касаткина, 2004, с. 336]. Действительно, в символической детали отражается весь мир романа. «Узелок» как деталь – это «частность, подобная целому, хотя при этом целое и не равно своей части» [Касаткина, 2004, с. 338]. Державший узелок в руках Лев Мышкин мечтал изменить мир и людей, мечтал о красоте, спасающей мир, но не смог спасти даже тех, кого любил. Жизнь его, казалось бы, закончилась «ничем». Погибли те, кого он хотел спасти, остались несчастными те, кого он хотел осчастливить. Но это только внешнее, как старый фуляровый платок, завязанный узелком: в нем нет «золотых заграничных свертков с наполеондорами и фридрихсдорами, ниже с голландскими арапчиками», но в нем есть иное – великая мечта и надежда. Не случайно же Достоевский называет своего героя «князь Христос». Как полагает В. Свительский, «если исходить из принципов эстетики и поэтики трагического, если основываться на понимании христианской трагедии, воплощенной прежде всего в Евангелии, то все приобретает иной смысл. В трагедии через гибель героя всегда утверждается идеал, стоящий за судьбой героя принцип». Исследователь указывает, что особый смысл событиям придает то, что последние события в романе происходит на Страстной неделе, логика переживания которой выражена С.Н. Булгаковым: «Человечество воскресает во Христе и со Христом, однако для этого и прежде этого оно со Христом и во Христе умирает» [Булгаков, 1996, с. 273]. Этот стержневой смысл, как полагает В.А. Свительский, «в состоянии помочь понять и трагедию, развернувшуюся в романе «Идиот» – как с главным героем, так и с другими ее участниками» [Свительский, 2008, с. 105].

Список литературы

1. Булгаков, 1996 – *Булгаков С.Н.* Тихие думы. М.: Республика, 1996. 518 с.

2. Достоевский, 1972-1991 – Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 тт. Л.: Наука, 1972-1990.

3.Касаткина, 2004 – *Касаткина Т.А.* Мир, открывающийся в слове // О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 63-85.

4. Касаткина, 2001 – *Касаткина Т.А.* Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского

«Идиот»: Современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых / под редакцией Т. А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 60-99.

5. Киносита, 2001 – *Киносита Т.* «Возвышенная печаль судьбы» «Рыцаря бедного» – князя Мышкина // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых / под редакцией Т. А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 390-404.

6. Кунильский, 2006 – *Кунильский А.Е.* «Лик земной и вечная истина». О восприятии мира и изображении героя в произведениях Ф.М. Достоевского: Монография / А.Е. Кунильский. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2006. 304 с.

7. Мановцев, 2001 – *Мановцев А.* Свет и соблазн // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых / под редакцией Т. А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 250-290.

8. Свительский, 2005 – *Свительский В.А.* Личность в мире ценностей (Аксиология русской психологической прозы 1860-1870-х годов). Воронеж: Воронежский государственный университет, 2005. 232 с.

9. Свительский, 2008 – *Свительский В.А.* Идиот // Достоевский. Сочинения. Письма. Документы: Словарь-справочник / Сост. и науч. ред. Г.К. Щенников, Б.Н. Тихомиров. СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2008. 470 с.

10. Селезнев, 1980 – *Селезнев Ю.И.* В мире Достоевского. М.: Современник, 1980. 376 с.

11. Степанян, 1998 – *Степанян К.А.* К пониманию «реализма в высшем смысле» (на примере романа «Идиот»). Статья вторая // Достоевский и мировая культура. Альманах № 10. М.: Классика плюс, 1998. С. 54-64.

12. Янг, 2001 – *Янг С.* Картина Гольбейна «Христос в могиле» в структуре романа «Идиот». Пер. с англ. Татьяны Касаткиной // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых / под редакцией Т. А. Касаткиной. М.: Наследие, 2001. С. 28-41.

References

1. Bulgakov S.N. *Tixie dumy`* [Guiet thoughts]. Moscow, Respublika Publ., 1996. 518 p. (In Russ.)

2. Dostoevskij F.M. *Poln. sobr. soch.: v 30 tt.* [Complete works in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

3. Kasatkina T.A. Mir, otkry`vayushhijsya v slove [The world revealed in the word]. *O tvoryashhej prirode slova. Ontologichnost` slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vy`sshem smy`sle"* [About the creative nature of the world. Onthologiness of the word in F.M. Dostoevsky's works as a basis of the "realism in the highest sense"]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2004, pp. 63-85. (In Russ.)

4. Kasatkina T.A. Rol` xudozhestvennoj detali i osobennosti funkcionirovaniya slova v romane F.M. Dostoevskogo «Idiot» [The role of artistic detail and peculiarities of word functioning in F.M. Dostoevsky's novel *The Idiot*]. *Roman F.M. Dostoevskogo «Idiot»: Sovremennoe sostoyanie izucheniya. Sbornik rabot otechestvenny`h i zarubezhny`h ucheny`h* [F.M. Dostoevsky's novel *The Idiot*: contemporary state of studies. Collection of articles by Russian and foreign researchers], ed. by T.A. Kasatkina. Moscow, Nasledie Publ., 2001, pp. 60-99. (In Russ.)

5. Kinosita T. «Vozvy`shennaya pechal` sud`by`» «Ry`czarya bednogo» – knyazya My`shkina ["The sublime sadness of fate" "The poor Knight" – Prince Myshkin]. *Roman F.M. Dostoevskogo «Idiot»: Sovremennoe sostoyanie izucheniya. Sbornik rabot otechestvenny`h i zarubezhny`h ucheny`h* [F.M. Dostoevsky's novel *The Idiot*: contemporary state of studies. Collection of articles by Russian and foreign researchers], ed. by T.A. Kasatkina. Moscow, Nasledie Publ., 2001, pp. 390-404. (In Russ.)

6. Kunil`skij A.E. *«Lik zemnoj i vechnaya istina». O vospriyatii mira i izobrazhenii geroya v proizvedeniyah F. M. Dostoevskogo: Monografiya* ["The face of the earth and eternal truth". On the perception of the world and the image of the hero in the works of F.M. Dostoevsky]. Petrozavodsk, PetrGU Publ., 2006. 304 p. (In Russ.)

7. Manovcev A. Svet i soblazn [The light and the temptation]. *Roman F. M. Dostoevskogo «Idiot»: Sovremennoe sostoyanie izucheniya. Sbornik rabot otechestvenny`h i zarubezhny`h ucheny`h* [F.M. Dostoevsky's novel *The Idiot*: contemporary state of studies. Collection of articles by Russian and foreign researchers], ed. by T.A. Kasatkina. Moscow, Nasledie Publ., 2001, pp. 250-290. (In Russ.)

8. Svitel`skij V.A. *Lichnost` v mire cennostej (Aksiologiya russkoj psihologicheskoj prozy` 1860-1870-x godov)* [Personality in the world of values (Axiology of Russian psychological prose of 1860-1870 years)]. Voronezh, Voronezhskij gosudarstvenny`j universitet Publ., 2005. 232 p. (In Russ.)

9. Svitel`skij V.A. Idiot [The Idiot]. *Dostoevskij. Sochineniya. Pis`ma. Dokumenty`: Slovar`-spravochnik* [Dostoevsky. Works. Letters. Documents. Reference dictionary], ed. by G.K. Shhennikov, B.N. Tixomirov. St.Petersburg, Pushkinskij Dom Publ., 2008. 470 p. (In Russ.)

10. Seleznev Yu.I. *V mire Dostoevskogo* [In Dostoevsky's world]. Moscow, Sovremennik Publ., 1980. 376 p. (In Russ.)

11. Stepanyan K.A. K ponimaniyu «realizma v vy`sshem smy`sle» (na primere romana «Idiot»). Stat`ya vtoraya [To understanding "realism in the highest sense" (on the example of the novel *The Idiot*). Article 2]. *Dostoevskij i mirovaya kul`tura,* 1998*,* No 10, pp. 54-64. (In Russ.)

12. Yang S. Kartina Gol`bejna «Khristos v mogile» v strukture romana «Idiot». [Holbein's painting "Christ in the grave" in the structure of the novel "The Idiot"]. Per. s angl. Tat`yany` Kasatkinoj. *Roman F. M. Dostoevskogo «Idiot»: Sovremennoe sostoyanie izucheniya. Sbornik rabot otechestvenny`h i zarubezhny`h ucheny`h* [F.M. Dostoevsky's novel *The Idiot*: contemporary state of studies. Collection of articles by Russian and foreign researchers], ed. by T.A. Kasatkina. Moscow, Nasledie Publ., 2001, pp. 28-41. (In Russ.)

УДК 82+821.161.1
ББК 83+83.3(2=411.2)
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-112-132

Татьяна Магарил-Ильяева

Мотив смены квартиры в произведениях Ф. М. Достоевского: от раннего творчества к роману «Униженные и оскорбленные»

Tatyana Magaril-Il'yaeva

The Motif of Moving Flats in F.M. Dostoevsky's Texts: From Early Works to the Novel *The Insulted and the Injured*

Об авторе: Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева, научный сотрудник центра «Достоевский и мировая культура» ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, Москва.

E-mail: vutka@yandex.ru

Аннотация: В статье рассматривается один из важнейших мотивов раннего творчества Ф.М. Достоевского – мотив смены квартиры. Центральной точкой практически всех ранних произведений Достоевского, как на сюжетном уровне, так и на символическом, является раскрытие сердца героев, в результате чего вся их жизнь кардинально меняется. Примечательно, что в некоторых ранних произведениях персонажи, обладатели потенциально чувствующего сердца, переживают его открытие/откровение в необычном месте – квартире «почернее». Причем герои сами отправляются на ее поиски, оставляя свое зачастую лучшее жилье. Такой поворот сюжета присутствует в «Бедных людях», «Белых ночах», «Честном воре», а в «Хозяйке» и «Униженных и оскорбленных» он особо акцентируется писателем, в том числе за счет постановки его в начало повествования. У каждой такой квартиры, в художественном мире Достоевского, есть хозяйка. Именно встреча с ней оказывается поворотным моментом в судьбах героев/жильцов, так как это знакомство затрагивает их сердца, давая возможность им ожить и раскрыться.

Ключевые слова: раннее творчество Ф.М. Достоевского, мотив смены квартиры, повесть «Хозяйка», роман «Белые ночи», роман «Униженные и оскорбленные».

Для цитирования: *Магарил-Ильяева Т.Г.* Мотив смены квартиры в произведениях Ф.М. Достоевского: от раннего творчества к роману «Униженные и оскорбленные» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4(8). С. 112-132
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-112-132

About the author: Tatyana G. Magaril-Il'yaeva, Associate Researcher at the Centre "Dostoevsky and World Culture", Gorky Institute of World Literature RAS, Moscow.
E-mail: vutka@yandex.ru

Abstract: The article examines one of the most important motifs in F.M. Dostoevsky's early works, the motif of moving flats. The central point of almost all Dostoevsky's early works, both on the plot level and the symbolical one is the opening of the characters' heart so that all their life is dramatically changed. It is remarkable that in some early works characters owning a potentially feeling heart experience its opening/revelation in an unusual place – some "blacker" flat. Moreover, they are looking for it themselves often leaving their better dwelling. This turn of the plot can be found in *White Nights*, "An Honest Thief", and it is specially accented by the writer in "The Landlady" and *The Insulted and the Injured*, also by means of placing it in the beginning of the story. Every flat like that, in Dostoevsky's artistic world, has a landlady, and meeting her appears to be the pivotal moment in the heroes'/tenants' life because this acquaintance reaches their hearts allowing them to revive and expose themselves.

Key words: F.M. Dostoevsky's early works, motif of changing a flat, the story "The Landlady", the novel *White Nights*, the novel *The Insulted and the Injured.*

For citation: Magaril-Il'yaeva T.G. The Motif of Changing a Flat in F.M. Dostoevsky's Texts: From Early Works to the Novel *The Insulted and the Injured. Dostoevsky and World Culture,* Philological journal, 2019, No 4(8), pp. 112-132
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-112-132

Исследователи творчества Ф.М. Достоевского нередко обращаются к различным аспектам темы организации и функционирования пространства [Касаткина, 1994; Габдулина, 2010; Панкратова, 2007; Портнов, 2012], а также к символическому плану предметного мира в произведениях писателя [В.К. Кантор, 2008; А.П. Чудаков, 1980]. В рамках этих тем крайне важны разработки М.М. Бахтина, в частности, понятие хронотопа порога, введенное им для обозначения места и времени радикального перехода героя из одного состояния в другое: «У Достоевского, например, порог и смежные с ним хронотопы лестницы, передней и коридора, а также продолжающие

их хронотопы улицы и площади являются главными местами, где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека. Время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени» [Бахтин, 1975, с. 397].

Моменты выходы за пределы собственной замкнутости, преодоления некого барьера, выстраиваемого самим героем или миром вокруг, характерны для произведений раннего периода творчества Достоевского. Задачу, лежащую в основе всего раннего творчества писателя, можно сформулировать как *поиски путей преодоления косной оболочки мира.*

Достоевский, еще будучи 17-летним юношей, описывал в письмах к брату Михаилу свое понимание мира как места скованного «жесткой оболочкой», не пропускающей ни света, ни тепла, а человека как существа, чей «закон духовной природы нарушен» из-за слияния ее с землей, то есть с материей:

> Не знаю, стихнут ли когда мои грустные идеи? Одно только состоянье и дано в удел человеку: атмосфера души его состоит из слиянья неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен… Мне кажется, что мир наш – чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется, мир принял значенье отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира. Попадись в эту картину лицо, не разделяющее ни эффекта, ни мысли с целым, словом, совсем постороннее лицо… что ж выйдет? Картина испорчена и существовать не может! Но видеть одну жесткую оболочку, под которой томится вселенная, знать, что одного взрыва воли достаточно разбить ее и слиться с вечностию, знать и быть как последнее из созданий… ужасно! <…> [Достоевский, 1972-1990, т. 28_1, с. 50].

Спустя три месяца Достоевский в переписке с братом поднимает тему оппозиции познания мира посредством сердца и разума. По мнению будущего писателя, именно сердце оказывается тем органом, с помощью которого у человека есть возможность «познать природу, душу, Бога, любовь» [Достоевский, 1972-1990, т. 28_1, с. 53], то есть все то, что непосредственно связано с его изначальной духовной природой. Таким образом, живое

чувствующее сердце оказывается средством преодоления косной оболочки мира и восстановления нарушенной духовной природы человека.

Центральной точкой практически всех ранних произведений Достоевского, как на сюжетном уровне, так и на символическом, является раскрытие «оживание» сердца героев, в результате чего вся их жизнь кардинально меняется. Примечательно, что в некоторых ранних произведениях персонажи, обладатели потенциально чувствующего сердца, переживают его открытие/откровение в необычном месте – квартире «почернее». Причем герои сами отправляются на ее поиски и чудесным образом находят, оставляя свое зачастую лучшее жилье. Такой поворот сюжета присутствует в «Бедных людях», «Белых ночах», «Честном воре», а в «Хозяйке» и «Униженных и оскорбленных» он особо акцентируется писателем, в том числе за счет постановки его в начало повествования.

У каждой такой квартиры, в художественном мире Достоевского, есть хозяйка. Именно встреча с ней оказывается поворотным моментом в судьбах героев/жильцов, так как это знакомство затрагивает их сердца, давая возможность им ожить и раскрыться. Таким образом, в мотиве смены квартиры всегда присутствует триада: жилец, хозяйка и квартира/дом.

Т.А. Касаткина в лекции, посвященной повести «Хозяйка» [Касаткина, 2012], расшифровывает символическое значение *квартиры*, *хозяйки* и *жильца* как *тела*, *души* и *духа*, напоминая при этом строки из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина, описывающие смерть Ленского:

Тому назад одно мгновенье
В сем сердце билось вдохновенье,
Вражда, надежда и любовь,
Играла жизнь, кипела кровь, –
Теперь, как в доме опустелом,
Все в нем и тихо и темно;
Замолкло навсегда оно.
Закрыты ставни, окны мелом
Забелены. Хозяйки нет.
А где, Бог весть. Пропал и след

[Пушкин, 1985-1986, т. 2, с. 288].

Понимание тела как дома – устоявшаяся тема в европейской культуре. Так, о теле как о земном доме, хижине, которая непременно разрушится, чтобы мы могли обрести дом небесный, говорится в посланиях апостолов (2 Кор. 5:1).

Итак, герои Достоевского, решившие сменить жилье, находят, а часто и ищут специально, квартиры маленькие, черные, непригодные для жизни. Настенька узнает, что мечтатель живет в хорошем, большом доме, но все же предлагает ему переехать к ней, в дом похуже: «Ах, знаю, хороший дом; только вы, знаете, бросьте его и переезжайте к нам поскорее...» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 138], и далее: «Так вот вы завтра и будете мой жилец... » [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 138]. Ваня, герой «Униженных и оскорбленных», также находит для себя довольно странную квартиру: «Комната, впрочем, была большая, но такая низкая, закопченная, затхлая и так неприятно пустая, несмотря на кой-какую мебель» [Достоевский, 1972-1990, т. 3, с. 207]. Многих удивляет выбор Ивана, так, Маслобоев отмечает: «Ну, брат, я ожидал, что ты живешь неказисто <...> но, право, не думал, что найду тебя в таком сундуке. Ведь это сундук, а не квартира. Ну, да это-то, положим, ничего, а главная беда в том, что тебя все эти посторонние хлопоты только отвлекают от работы» [Достоевский, 1972-1990, т. 3, с. 278]. Ордынов сам ищет «...дом почернее, полюднее и *капитальнее...*» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 264].

Обратимся к повести «Хозяйка», в которой мотив смены квартиры выведен автором на первый план – повествование начинается так: «Ордынов решился наконец переменить квартиру» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 264]. Такое решение героя спровоцировано невозможностью оставаться в старой квартире, так как хозяйка ее таинственно исчезла, не дождавшись срока найма. По каким-то причинам старая квартира и встреча в ней с хозяйкой не преобразили и не раскрыли сердце Ордынова, а скорее, напротив, еще больше замкнули его: «Он сторговал первый встречный угол и через час переехал. Там он как будто заперся в монастырь, как будто отрешился от света. Через два года он одичал совершенно» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 265]. Выбирая первую квартиру, Ордынов не следует зову сердца, не идет за судьбой, а соглашается на первое, что подвернулось. Он замыкается в своем неосознанном выборе, буквально закрывается от света, в результате чего утрачивает способность контакта с миром.

Имя Ордынова – Василий, что значит «царь»; в сочетании с фамилией «Ордынов» получается «царь множеств». Царь – помазанник Бога на земле, он тот, через кого возможна связь с другим миром. Но, закрывшись внутри себя, закрывшись от окружающей среды, Ордынов перекрывает и потенциальный канал связи с другим миром. Связь, которая должна проходить сквозь миры, аккумулируется в нем одном, бродит, ищет выход. Ордынов начинает создавать научную систему, которая «выживалась в нем годами» – историю древней церкви. Таким образом, то, что в потенции является его способностью к соединению с высшим миром (царь как помазанник Бога), превращается в нежизнеспособную искусственную систему.

Однако внешние обстоятельства вынуждают Ордынова выйти на поиски нового жилья. Теперь он не снимает первый попавшийся угол, а формулирует свое странное требование: «...дом почернее, полюднее и *капитальнее*...» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 264]. Именно в таком доме он и окажется, следуя своей интуиции, а точнее сердцу: «Старик и молодая женщина вошли в большую, широкую улицу <...> повернули из нее в узкий, длинный переулок <...> упиравшийся в огромную почерневшую стену четырехэтажного капитального дома...» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 268].

Дополняет картину и так малоприятного здания «остроумная» мастерская гробовщика, расположенная на первом этаже. Достоевский напоминает, что дом, будучи символом тела, может стать гробом для души, если оно перестает чувствовать. Например, герой рассказа «Ползунков» довольно странно называет свою бабушку – «замкнутая покойница» – и поясняет: «Она была слепа, нема, глуха, глупа» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 7]. Иначе говоря, она была лишена чувств. В романе «Белые ночи» бабушка главной героини Настеньки также лишена некоторых чувств – она слепа. Автор впрямую сравнивает ее с домом: «...домик <...> совсем деревянный и такой же старый, как бабушка» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 121]. Из-за потери чувств бабушка Настеньки оказывается как бы замкнутой в доме, становится его частью. Когда же речь идет о «замкнутом покойнике», то замкнут он может быть только в гробу. Таким образом, лишаясь чувств, в частности чувств сердца, тело становится гробом, вместо того чтобы быть проводником чувств. В «Белых ночах» есть следующее описание бывшего жильца бабушки: «Это был старичок, сухой, немой, слепой, хромой, так что

наконец ему стало нельзя жить на свете, он и умер» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 121].

В повести «Хозяйка» день поиска квартиры показан автором таким образом, что, подчеркивая внешнюю малозначимость процесса, он акцентирует внимание на внутренних метаморфозах героя: «...странно было, что такая мелочная новость положения, как перемена квартиры, могла отуманить петербургского жителя, хотя б и Ордынова...» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 266]. Однако только в таком отуманенном состоянии Ордынов прозревает то, чего ему не хватало в предыдущей жизни: «ему никого не удавалось любить» и было так «во всякое время». Поэтому в этот раз Ордынов выбирает квартиру принципиально иначе: для начала он четко формулирует свое намерение, запрос на квартиру. Этот запрос кажется абсолютно иррациональным, и Ордынов даже как будто борется с ним – «насильно» отправляется в противоположную своим сердечным стремлениям (черный дом Мурина и Катерины) сторону и отдает деньги в залог Шпису и Тинхен (от нем. tünchen – белить) за их «светелку», в которой он будет жить, но только после трансформации, произошедшей с ним в квартире Катерины[1].

Здесь разворачивается тема, столь волновавшая Достоевского, – два способа взаимодействия с миром, через разум и через сердце. Разум действует, во-первых, насильно, а во-вторых, не видя истинных путей жизни. Он уводит от «неразумных» поступков. Но оказывается, что все эти неразумные поступки – самые что ни на есть разумные и значимые. К сожалению, поселиться в светелке с «выбеливающей» Тинхен, не раскрыв своего сердца, нельзя. Как уже было показано в предыдущей квартире, без открытого сердца можно только закрыться от света.

Квартира почерней оказывается нужна, чтобы разбудить сердце. Достоевский показывает уже с первых страниц, что именно в этой квартире Ордынову удастся соприкоснуться со светом благодаря раскрывшейся душе-хозяйке. Автор сравнивает Катерину, с одной стороны, с горящей свечой: «Там он зажег свечу – и через минуту образ плачущей женщины ярко поразил его воображение» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 269], а с другой стороны, называет ее

[1] Т.А. Касаткина в лекции, посвященной повести «Хозяйка», подключает алхимический контекст, благодаря которому становится видно, что черный цвет, сопутствующий Мурину и его квартире, соотносится с первой стадией великого делания, нигредо, а белый цвет, соотносящейся со светелкой и именем Тинхен, со стадией альбедо. См. подробней: [Касаткина, 2017].

душой: «...резали крылья у вольной, свободной души, не способной, наконец, ни к восстанию, ни к свободному порыву в настоящую жизнь...» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 319].

Процесс трансформации Ордынова начинается, как только он формулирует запрос на квартиру, то есть начинает стремиться к ней. Соприкосновение сердец Ордынова и Катерины происходит еще до фактического переезда. Момент оживления сердца Ордынова Достоевский описывает очень подробно и глубоко. На второй день поиска квартиры главный герой целенаправленно идет в ту самую церковь, где днем ранее встретил запавшую ему в душу странную пару. Увидеть их сразу не удается, и Ордынов уходит. Но колокольный звон призывает его обратно, тогда-то он и застает Катерину, стоящую на коленях в толпе молящихся, и опускается рядом с ней. «Нестерпимою болью» надрывается «его сердце», и «в сладостном стремлении» он начинает плакать: «он не слыхал и не чувствовал ничего, кроме боли в сердце своем, в сладостных муках» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 270]. Первое чувствование сердца (ведь до этого ему никого не удавалось любить) – это боль, как первое открытие, как потеря невинности. Но боль сладостная, так как через это открытие приходит настоящая полнокровная жизнь. Вот как описывает это Достоевский:

> Одиночеством ли развилась эта крайняя впечатлительность, обнаженность и незащищенность чувства; приготовлялась ли в томительном, душном и безвыходном безмолвии долгих, бессонных ночей, среди бессознательных стремлений и нетерпеливых потрясений духа, эта порывчатость сердца, готовая, наконец, разорваться или найти излияние; и так должно было быть ей, как внезапно в знойный, душный день вдруг зачернеет все небо и гроза разольется дождем и огнем на взалкавшую землю, повиснет перлами дождя на изумрудных ветвях, сомнет траву, поля, прибьет к земле нежные чашечки цветов, чтоб потом, при первых лучах солнца, все, опять оживая, устремилось, поднялось навстречу ему и торжественно, до неба послало ему свой роскошный, сладостный фимиам, веселясь и радуясь обновленной своей жизни... Но Ордынов не мог бы теперь и подумать, что с ним делается: он едва сознавал себя... [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 270-271].

Минутная боль, чтобы затем устремиться к солнцу, к свету.

Может показаться, что дальнейшие события, развернувшиеся в квартире Катерины, обернулись крахом для Ордынова, однако только благодаря тому, что случилось, он смог оказаться в «светелке». В новой светлой квартире кардинально меняется способ общения Ордынова с миром. Он перестает создавать замкнутую систему церкви из самого себя, а начинает молиться, то есть напрямую сообщаться с Богом: «Несчастный чувствовал страдания свои и просил исцеления у Бога. Работница немца, из русских, старуха богомольная, с наслаждением рассказывала, как молится ее смирный жилец и каким образом по целым часам лежит он, словно бездыханный, на церковном помосте...» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 318].

В «Белых ночах», в отличие от «Хозяйки», где главная героиня неоднократно называется *душой* и *светом*, перед нами разворачивается как будто совсем иной образ хозяйки. Точнее, актуализируется та ее сторона, которая часто вводит в заблуждение жильцов и читателей.

Мечтатель стремится к контакту с женщиной как с личностью, а не как с предметом страсти: «...несколько раз думал заговорить, так, запросто, с какой-нибудь аристократкой на улице, разумеется, когда она одна; заговорить, конечно, робко, почтительно, страстно; сказать, что погибаю один, чтоб она не отгоняла меня, что нет средства узнать хоть какую-нибудь женщину; внушить ей, что даже в обязанностях женщины не отвергнуть робкой мольбы такого несчастного человека, как я. Что, наконец, и всё, чего я требую, состоит в том только, чтоб сказать мне какие-нибудь два слова братские, с участием, не отогнать меня с первого шага...» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 107]. Он ищет братских слов и принятия его как человека. Однако с женщинами, с которыми он вступал в контакт в реальности, братского союза не складывалось: «Правда, нельзя же без того, я встречал двух-трех женщин, но какие они женщины? это всё такие хозяйки» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 107]. Те, с кем невозможен сердечный союз, в его понимании, хозяйки. Видимо, союз с хозяйкой для Мечтателя находится в плоскости страстных отношений; так Настенька планирует стать хозяйкой для мечтателя в момент их попытки сойтись как обычная пара. Мечтатель явно сторонится и опасается таких отношений.

Его опасения вполне обоснованы. Именно схождение героев на страстный уровень взамен «братской» любви и не дает во многих текстах Достоевского раскрыться во всей своей полноте союзу

жильца и хозяйки. Так, Ордынов хочет видеть в Катерине «любу», а не сестрицу, даже Мечтатель в какой-то момент готов перейти от сердечного единения с Настенькой к союзу любовников.

Разбирая тему смены квартиры, нельзя не обратиться к текстам Достоевского, объединенным под общим названием «Рассказы бывалого человека (Из записок неизвестного)»[2]. В этих рассказах особое внимание уделено идее жильца как духа.

Первый рассказ, «Отставной», начинается со странного диалога рассказчика и хозяйки:

> ... вы бы отдали внаем каморку.
>
> – Какую каморку?
>
> – Да вот что подле кухни. Известно какую.
>
> – Зачем?
>
> – Зачем! затем, что пускают же люди жильцов. Известно зачем.
>
> – Да кто ее наймет?
>
> – Кто наймет! Жилец наймет. Известно кто.
>
> – Да там, мать моя, и кровати поставить нельзя; тесно будет. Кому ж там жить?
>
> – Зачем там жить! Только бы спать где было; а он на окне будет жить.
>
> – На каком окне?
>
> – Известно на каком, будто не знаете! [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 82].

Из этого диалога видно, что жилец в доме необходим, что это само собой разумеется и известно всем (кроме рассказчика, конечно). В «Белых ночах» прямо говорится о невозможности жить хозяйке без жильца. Настенька рассказывает о смерти одного жильца и заключает: «... а затем и понадобился новый жилец, потому что нам без жильца жить нельзя...» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 121].

Крайне важно для понимания того, о чем на самом деле говорит Достоевский в своих текстах, выведенное им здесь на первый план место обитания жильца, а именно – окно. И если в рассказе «От-

[2] Достоевский задумал цикл «Рассказы бывалого человека (Из записок неизвестного)», состоящий из трех рассказов: «Отставной», «Честный вор» и «Домовой». Первые два рассказа были опубликованы в «Отечественных записках» 1848 года, третий так и не вышел. В 1860 году Достоевский соединил два рассказа под общим названием «Честный вор», оставив в качестве основной сюжетную линию именно этого рассказа. От первого же осталась история знакомства бывалого человека и автора записок.

ставной» на окне живет Астафий Иванович, то из рассказа «Честный вор» мы узнаем, что раньше у самого Астафия Ивановича на окне жил Емеля, то есть Астафий Иванович как бы перенял по наследству его место (Емеля умер на руках своего благодетеля).

При жизни Емеля был пьяницей, не пригодным ни к чему, которого выгнали со службы, и теперь он шатается по кабакам и ночует, где приютят. Однако оказывается, что неприглядная жизнь Емели буквально находится в ведении Бога. Емеля был «уж Бог знает в чем» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 85] одет, «откуда он деньги брал, уж Господь его ведает» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 87], а в свой узелок «Бог знает, что завертывал» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 85]. Он не попрошайничает, но всегда находит средства: «...и не просит, все совестится: ну, сам видишь, что хочется выпить бедняге, и поднесешь» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 85]. При обращении к Емеле Астафий Иванович постоянно повторяет одно и то же выражение: «Господь с тобой». Он живет, как птица небесная, о которой заботится Бог: «Взгляните на птиц, они ни сеют, ни жнут, ни собирают житницы, Отец Наш Небесный питает их» (Матф. 6:26).

В рассказе «Отставной» при описании характерных черт отставного солдата есть такие слова: «Если он переселится на постоянное житье, то непременно заласкает к себе собаку или начнет прикармливать голубей...» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 422]. Именно с этими животными сопоставляется Емеля, так, Астафий Иванович непосредственно называет его собакой: «И какой был человек! Как собачонка привяжется, ты туда – и он за тобой» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 85]. А решив оставить Емелю у себя, Астафий Иванович буквально прикармливает его, как птичку: «Ну, хлебца кусочек утром, да чтоб приправа посмачнее была, так лучку купить. Да в полдень ему тоже хлебца да лучку дать; да повечерять тоже лучку с квасом да хлебца, если хлебца захочет» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 86]. Да и сидит Емеля постоянно на окне, где и прикармливают голубей.

Достоевский не ограничивается простой параллелью между Емелей и птицами, находящимися в ведении Бога и полагающимися на него. Он уводит читателя дальше, ведь голубь – это образ святого духа. Окно – это проем в стене, через который проходит свет, и место, где человек общается с голубем. В этом контексте Емеля перестает быть просто несчастным, нуждающимся в чей-то милости; он тот, посредством кого преображается человек, пускающий его

к себе. Эта мысль прочитывается во фразе: «...такой жалкий, пропащий человек, что и Господи!» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 85]. Здесь Достоевский выражает идею, что каждый нуждающийся, – это Бог, стоящий и ждущий у нашей двери/окна, когда мы откроем и впустим его: «Тогда скажет Царь тем, которые по правую сторону Его: приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира: ибо алкал Я, и вы дали Мне есть; жаждал, и вы напоили Меня; был странником, и вы приняли Меня; был наг, и вы одели Меня; был болен, и вы посетили Меня; в темнице был, и вы пришли ко Мне. Тогда праведники скажут Ему в ответ: Господи! когда мы видели Тебя алчущим, и накормили? или жаждущим, и напоили? когда мы видели Тебя странником, и приняли? или нагим, и одели? когда мы видели Тебя больным, или в темнице, и пришли к Тебе? И Царь скажет им в ответ: истинно говорю вам: так как вы сделали это одному из сих братьев Моих меньших, то сделали Мне» (Мф:31-46). Эта мысль постоянно ощущается в тексте: «Да так, что вот если б Емеля ушел, так я бы жизни не рад был...» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 85]. Но чтобы осознать это, Астафию Ивановичу приходится пройти нелегкий путь. Рассмотрим через призму значений имен героев, каким образом Астафию Ивановичу это удается.

Чтобы у читателя не возникло сомнений в неслучайности выбора имен героев, писатель употребляет, казалось бы, неожиданные эпитеты, характеризующие героев и в то же время соответствующие изначальному значению их имен. «Астафий» происходит от «Евстафий», что значит «твердо стоящий», Иван (Иоанн) – «благодать Божья». Именно так – «благодать Божья», автор записок и называет совершенно неожиданно навязанного ему «нахлебника». Еще более не вяжущийся с общим описанием эпитет подобран для Емельяна Ильича. Так, Астафий Иванович описывает его следующим образом: «Пьянчужка такой, потаскун, тунеядец, служил прежде где-то, да его за пьяную жизнь уж давно из службы выключили. Такой недостойный!» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 85], но буквально через две строчки: «...такой ласковый, добрый...» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 85]. И это вовсе не случайно, ведь «Емельян» означает – ласковый. Актуализируя таким способом смысловые поля имен, Достоевский открывает еще один путь к пониманию текста.

Иванович – отчество отставного солдата. Имя «Иван» означает «Божья благодать», то есть получается «Божья благодать», данная

отцом. У Астафия Ивановича есть способность и возможность дарить через себя Божью благодать, но она облечена твердостью (Астафий), что придает ей совсем другие качества, превращает из благодати в благодеяние, а Астафия Ивановича – в благодетеля: «Порешил же я тогда быть ему отцом-благодетелем. Воздержу, думаю, его от злой гибели, отучу его чарочку знать! Постой же ты, думаю: ну, хорошо, Емеля, оставайся, да только держись теперь у меня, слушай команду!» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 86].

Разница между этими, казалось бы, похожими словами принципиальна. Благодать – это то, что снисходит на человека свыше. Благодеяние совершает сам человек и часто рассчитывает при этом на ответ. Астафий Иванович принимает Емелю, этого горького пьяницу, себе в «нахлебники», но за свое благодеяние он тут же хочет в качестве платы послушание и власть над судьбой Емели. Астафий Иванович начинает ставить условия, что пить нельзя, иначе домой не пустит, надо ремеслу какому-нибудь обучиться и т.д. Емеля стремится исполнить все пожелания своего благодетеля, но выходит только фарс, который кроме досады и злости ничего не вызывает. Благодетель ставит своего подопечного в позицию вечного должника, не могущего отдать долг. Емеля замечает это: «Да что же мне делать-то, Астафий Иваныч; я ведь и сам знаю, что всегда пьяненький и никуда не гожусь!.. Только вас, моего бла... благо-детеля, в сердце ввожу понапрасну...» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 88]. Достоевский заставляет героя споткнуться об это слово, чтобы обратить внимание читателя на разницу понятий.

Все больше укрепляясь в своей твердости, Афанасий Иванович начинает ощущать себя последним рубежом, последней возможностью для спасения Емели: «Нет, думаю, Емеля, отступлюсь от тебя совсем; пропадай как ветошка!..» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 88]. Однако затем начинают происходить удивительные метаморфозы. Так, случается кража, вор, казалось бы, известен, но странным образом, чем дальше, тем больше свою вину чувствует Астафий Иванович и всеми силами стремится забыть об инциденте, а Емеля все больше замыкается и чувствует себя оскорбленным («Нет-с, неприлично мне так жить у вас, Астафий Иванович... Я лучше уж пойду-с... То есть разобиделся, наладил одно человек» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 91]).

Почему так происходит, поможет понять следующее высказывание Емели: «Может, должность какую найду-с, как и прежде;

я уж ходил просить к Федосею Иванычу... Нехорошо мне вас обижать-с, Астафий Иваныч. Я, Астафий Иваныч, как, может быть, должность-то найду, так вам все отдам и за все харчи ваши вам вознаграждение представлю» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 91]. Имя «Федосий» означает «данный Богом», а отчество то же, что и у Астафия – Иванович, то есть «Божья благодать». Таким образом, Достоевский показывает, что для принятия святого духа нужна благодать, данная Богом, а не переделанная человеком в благодеяние.

Также более подробно можно разобрать значение отчества Емели – Ильич. Имя «Илья» отсылает к пророку Илии, одно из основных деяний которого была борьба с лжебогами, воплощенными в статуях и деревьях. Людям было необходимо воплотить своих идолов в твердой оболочке, чтобы иметь возможность поклоняться им – отличие от Господа, изображение которого в Ветхом Завете было невозможно. Собственно, Емеля борется с этой твердостью Астафия Ивановича.

В Новом Завете в Евангелии от Матфея об Илии говорится так: «И спросили Его ученики Его: как же книжники говорят, что Илии надлежит придти прежде? Иисус сказал им в ответ: правда, Илия должен придти прежде и устроить все; но говорю вам, что Илия уже пришел, и не узнали его, а поступили с ним как хотели; так и сын человеческий пострадает от них. Тогда ученики поняли, что Он говорит им об Иоанне Крестителе» (Матф. 17:10-13). Здесь стоит обратить внимание на то, что с Иоанном сделали, что хотели, то есть он был отдан во власть людей. И, что важно, убит он был через отсечение головы. Именно об этой казни каждый раз вспоминает Афанасий Иванович, когда Емеля не может сделать то, что тот от него хочет: «Нет, говорю, Емельян Ильич, не сносить тебе головы! Полно пить, слышишь ты, полно!» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 87] и «Ну, Емеля, одолжил ты меня! было б при людях, так голову срезал бы!» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 88].

Способ высказывания Емели в рассказе иначе как пророческим не назовешь. Его фразы всегда невпопад, но именно они несут концентрат смысла всего происходящего в рассказе:

> – Да так-с, ничего, Астафий Иваныч, не беспокойтесь. А вот сегодня две бабы, Астафий Иваныч, подрались на улице, одна у другой лукошко с клюквой невзначай рассыпала.

– Ну, так что ж?

– А другая за то ей нарочно ее же лукошко с клюквой рассыпала, да еще ногой давить начала.

– Ну, так что ж, Емельян Ильич?

– Да ничего-с, Астафий Иваныч, я только так.

«Ничего-с, только так. Э-эх! думаю, Емеля, Емелюшка! пропил-прогулял ты головушку!..»

– А то барин ассигнацию обронил на панели в Гороховой, то бишь в Садовой. А мужик увидал, говорит: мое счастье; а тут другой увидал, говорит: нет, мое счастье! Я прежде твоего увидал...

– Ну, Емельян Ильич.

– И задрались мужики, Астафий Иваныч. А городовой подошел, поднял ассигнацию и отдал барину, а мужиков обоих в будку грозил посадить [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 87].

Емеля в этих фрагментах говорит, что, когда на кажущуюся нам несправедливость мы решаемся действовать исходя из своих представлений о правде, делаем себя последним рубежом для принятия решения, никому хорошо не становится, проигрывают все. Что, собственно, и делает Афанасий Иванович. Всеми своими странными изречениями Емеля борется с лжебожественностью – твердостью Астафия Ивановича, а тот ему голову срубить за это хочет.

Переломный момент в их истории происходит, когда Астафий Иванович отступается от своей твердости и становится готов принять Емелю в благости таким, какой он есть. Астафий Иванович даже подносит ему вина, но совершенно неожиданно Емеле больше не нужно пить: «Да я, Астафий Иваныч, так уж... не буду больше пить, Астафий Иваныч» [Достоевский, 1972-1990, т. 1, с. 92]. А дальше Достоевский показывает, что, приняв Емелю, Астафий Иванович принял Бога: «Дайте, Господь с вами, Астафий Иваныч» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 87]. В первый раз выражение «Господь с вами» звучит в адрес отставного солдата. И сам становится голубем: «Разголубился я, на него глядя, сердечного» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 92].

Астафий Иванович теперь голубь-дух, живущий у автора на окне, «благодать небесная», по словам рассказчика. Его приход знаменуется как необходимое знание каждого. Он тот, кто известен всем, и тот, для которого всегда должно быть все готово. Теперь Астафий Иванович говорит пророческие речи автору: «А вы, сударь, павшим

человеком не брезгайте; этого Христос, который нас всех больше себя возлюбил – не велел!» [Достоевский, 1972-1990, т. 2, с. 427].

В этих произведениях очень отчетливо проступает идея Достоевском о том, что любой ближний – это всегда потенциальный Божий дух, и наша способность разглядеть это пропорциональна нашей возможности открыть дух в себе.

Мы рассмотрели мотив смены квартиры в ранних текстах Достоевского. Обратимся к произведению, отстоящему по времени своего создания от рассмотренных текстов почти на двадцать лет, но в котором этот мотив по-прежнему играет ведущую роль. В романе «Униженные и оскорбленные» мотив смены квартиры навязчиво выведен на первый план. Как и в повести «Хозяйка», повествование в романе начинается с фразы о поиске квартиры: «Прошлого года, двадцать второго марта, вечером, со мной случилось престранное происшествие. Весь этот день я ходил по городу и искал себе квартиру» [Достоевский, 1972-1990, т. 3, с. 169].

Дело не только во фразе, а в первую очередь в том, что Достоевский выворачивает все повествование романа так, что момент обретения Ваней квартиры становится важнейшей точкой романа. Писатель нарушает хронологию своего рассказа ради постановки этого сюжета на первое место, ведь на момент смены квартиры прошло уже полгода, как случилась трагедия в семье Ихменевых и Наташа ушла из дома. Если бы Достоевский представил нам естественный ход событий, то, скорее всего, мы прочли бы историю о несчастной любви и не сложившейся судьбе молодого литератора, а истинный смысл оказался бы скрыт.

Итак, Достоевский всеми силами фокусирует наше внимание на необычности и важности первой сцены. Во-первых, рассказчик прямо называет случившуюся с ним историю мистичной, хоть сам он себя к мистикам не относит, но признает: «я тотчас почувствовал, что в тот же вечер со мной случится что-то не совсем обыденное» [Достоевский, 1972-1990, т. 3, с. 170]. Ваня, как и Ордынов, формулирует запрос на квартиру, а дальше следует за интуицией сердца вопреки доводам разума. Он постоянно повторяет, что его как будто что-то подталкивало ввязаться в таинственную историю со стариком Смитом, который у него ассоциируется то с героем Гофмана, то с Фаустом, с Азоркой в роли Мефистофеля. Во-вторых, Достоевский завершает эту нарушающую хронологию историю фразой своего героя: «Но, впрочем, я начал мой рассказ, неизвестно

почему, из средины» [Достоевский, 1972-1990, т. 3, с. 178]. «Неизвестно почему», как это часто бывает у Достоевского[3], – знак того, что начать историю из середины было принципиально важно для истинного понимания романа.

Последовав за интуицией сердца, Ваня становится жильцом в квартире скончавшегося на его руках старика Смита. А через какое-то время рассказчик встречается и с хозяйкой занимаемой им квартиры, ведь Нелли – единственная наследница своего деда, а значит, новая хозяйка жилья. Эта встреча, так же как и в ранних текстах, меняет всю жизнь героев, но все же одно принципиальное отличие присутствует. Достоевский убирает страстный аспект встречи двух героев. Писатель выстраивает текст так, что при всем желании читатель не может заподозрить возможность страстного союза между Нелли и Иваном как самоцель их знакомства, как это зачастую происходило с «Бедными людьми», «Хозяйкой» или «Белыми ночами». Что же выходит на первый план, когда страстный аспект исключен?

Одним из путей к пониманию глубинного смысла могут служить имена героев. Маленькую хозяйку зовут Елена, что значит «свет». В самом начале своего повествования Ваня говорит: «Я люблю мартовское солнце в Петербурге, особенно закат, разумеется в ясный, морозный вечер. Вся улица вдруг блеснет, облитая ярким светом. Все дома как будто вдруг засверкают. Серые, желтые и грязно-зеленые цвета их потеряют на миг всю свою угрюмость; как будто на душе прояснеет, как будто вздрогнешь и кто-то подтолкнет тебя локтем. Новый взгляд, новые мысли... Удивительно, что может сделать один луч солнца с душой человека!» [Достоевский, 1972-1990, т. 3, с. 169]. Здесь впрямую сказано, что Елена-свет – это то, что оживляет душу человека. То, что происходит с героем вовне – встреча с другим как с живой душой, со светом – одновременно разворачивается и в нем самом – его душа оживает.

Одним из важных итогов встречи Вани и Нелли является воссоединение семьи Ихменевых. Все время их раскола Ваня был единственной нитью, связывающей Наташу и родителей, но примирить их было не в его силах. Этой силой стала Нелли. Как именно это произошло, можно увидеть, проследив за метаморфозами имени де-

[3] См. о фразах-маркерах у Ф.М. Достоевского [Касаткина, 2017].

вочки, ведь у нее их два, и она далеко не сразу их открывает, да и разным героям почему-то называет их в разной последовательности.

Сначала Нелли на вопрос Ивана о ее имени отвечает: «никак не зовут». Она буквально закрывает собственный «свет» внутри себя, не называя своего имени. Но спустя минуту девочка меняет решение и без вопроса называется Еленой. Это происходит ровно после того, как Ваня замечает для себя самого, что его влечет к этой девочке что-то «непреодолимое», что-то другое, кроме жалости.

Но второе имя, Нелли, она называет далеко не сразу. В обыденной жизни нередко можно услышать, что Нелли является производным от имени «Ангелина», которое означает «ангел, посланник». Чтобы осознать всю глубину смысла, заложенного Достоевским в это имя, надо вспомнить, в какой именно момент Елена открывает его. Это происходит после того, как девочка подслушивает историю старика Ихменева и узнает в ней свою историю, в которой она, по сути, играла роль посланника примирения от матери к деду. Оказалось, что в истории Ихменевых ей уготована та же судьба. Чтобы читатель не ошибся, Достоевский, как всегда, вводит значение имени в текст в качестве эпитета к герою. Ваня называет Нелли ангелом и впрямую проговаривает ее миссию как посланника для воссоединения Наташиной семьи: «– Нелли, ангел! – сказал я, – хочешь ли ты быть нашим спасением? Хочешь ли спасти всех нас?» [Достоевский, 1972-1990, т. 3, с. 406]. Придя к Ихменевым как посланник, Нелли проделывает обратную трансформацию своего имени, раскрывая тем самым, что именно несет им посланник, если они примут его:

«– Как тебя, моя голубушка, звать? – спросила она ее. Нелли слабым голосом назвала себя и еще больше потупилась. Старик пристально поглядел на нее.

– Это Елена, что ли? – продолжала, оживляясь, старушка» [Достоевский, 1972-1990, т. 3, с. 408]. Таким образом, в посланнике опознается свет. При этом старушка обращается к Нелли исключительно «голубушка».

Нелли осуществляет свою миссию, и семья Ихменевых воссоединяется. Но сердце самой девочки не выдерживает, и она умирает, окруженная любящими людьми и прекрасными цветами. Ваня также оказывается за пределами семьи, Ихменевы не берут его с собой на новое место жительства.

При очевидном сохранении смысловой основы мотива смены квартиры, его акцент смещается с перемен в судьбе одного персо-

нажа на преображение жизни многих героев. Это принципиальное смещение фокуса требует дальнейшего исследования. Но уже сейчас можно отметить, что того света, который зажигается в сердцах двух личностей, открывшихся друг другу, достаточно, чтобы отдать его другим. Одной «минуты блаженства» достаточно не только на «одну жизнь человеческую», но и на жизнь человечества.

Итак, кажущаяся на первый взгляд проходная тема смены квартиры, встречающая в некоторых ранних текстах Достоевского, оказывается одним из ключевых мотивов. Так, квартира, понимаемая не только и не столько как фактическое место разворачивающихся в тексте событий, а как образ человеческого временного тела, открывает перед нами истинный масштаб размышлений Достоевского о назначении и пути человека в его земной жизни. Когда мы в образах хозяйки и жильца читаем образ души и духа, мы проникаем на более глубокий уровень понимания сказанного автором в произведении, нежели если бы мы оставались в плоскости сюжета. Сюжетный уровень дает доступ только к внешними событиями, часть которых неизбежно кажется нелогичной, как, например, бессмысленный поиск героем плохой квартиры для жилья, так как истинный смысл этих событий лежит на другом уровне, как бы в подкладке. Но эта подкладка и есть связующий (разъясняющий) компонент мнимых алогичностей сюжета. Причем сама она также многопланова. Так, когда герой по сюжету встречает хозяйку/душу, то это отражение его внутреннего процесса обретения/открытия собственной души, проявления духа. И в то же время – это расширение угла видения другого человека, то есть тот, кто рядом, – это всегда душа или дух. Созданный таким образом текст требует от читателя расширения его собственного угла зрения для адекватного понимания сказанного.

Список литературы

1. Бахтин, 1975 – *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975. С.234-407.

2. Достоевский, 1972-1990 – *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.

3. Габдулина, 2010 – *Габдуллина В.И.* Мотив дома в произведениях Достоевского // Коды русской классики: «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код: Материалы III Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня основания и 40-летию со дня возрождения первого классического Самарского государственного

университета в Самарском крае: в 2 ч. Отв. ред. Г.Ю. Карпенко. Самара: «СНЦ РАН», 2010. Ч. 1. С. 124- 128.

4. Кантор, 2008 – *Кантор В.К.* Платки, интерьеры, шляпы. «Вещный мир» в поэтике Достоевского. URL: http://exlibris.ng.ru/kafedra/2008-11-20/4_dostoevsky.html (дата обращения: 17.11.2019).

5. Касаткина, 1994 – *Касаткина Т.А.* Категория пространства в восприятии личности трагической мироориентации (Раскольников) // Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1994. Т. 11. С. 81-88.

6. Касаткина, 2012 – Касаткина Т.А. «Хозяйка»: гностический текст Ф.М. Достоевского. Семинар для учителей-филологов в Великом Новгороде. URL: https://www.youtube.com/watch?v=AIwEiPFIA58 (дата обращения: 17.11.2019).

7. Касаткина, 2017 – *Касаткина Т.А.* О субъект-субъектном методе чтения // Новый мир, 2017, №1. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_1/Content/Publication6_6531/Default.aspx (дата обращения: 17.11.2019).

8. Панкратова, 2007– *Панкратова М.Н.* «Световая» Лексика и пространство угла в творчестве Ф. М. Достоевского // Новый филологический вестник. М.: Издательство Ипполитова, 2007. № 1(4). С. 174-172.

9. Чудаков, 1980 – *Чудаков А.П.* Предметный мир Достоевского // Достоевский: материалы и исследования. Л.: Наука, 1980. Т. 4. С. 96-105.

10. Портнов, 2012 – *Портнов Г. О.* Поэтика замкнутого пространства в раннем творчестве Ф. М. Достоевского. Самара: Вестник Самарского университета, 2012. 240 с.

References

1. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane [Forms of time and chronotope in the novel]. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow, Khud. lit. Publ, 1975, pp.234-407. (In Russ.).

2. Dostoevskii F. M. *Poln. sobr. soch.: v 30 t.* [Complete Works in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.).

3. Gabdullina V.I. Motiv doma v proizvedeniiakh Dostoevskogo [Motif of the house in the works of Dostoevsky]. *Kody russkoi klassiki: «dom», «domashnee» kak smysl, tsennost' i kod: Materialy III Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, posviashchennoi 90-letiiu so dnia osnovaniia i 40-letiiu so dnia vozrozhdeniia pervogo klassicheskogo Samarskogo gosudarstvennogo universiteta v Samarskom krae* [Codes of Russian classics: "home", "home" as meaning, value and code: Materials of the III International scientific and practical conference dedicated to the 90th anniversary of the founding and the 40th anniversary of the revival of the first classical Samara state University in the Samara region]: in 2 parts. Ed. G.Iu. Karpenko. Samara, «SNTs RAN» Publ, 2010, part 1, pp. 124- 128. (In Russ.).

4. Kantor V.K. *Platki, inter'ery, shliapy. «Veshchnyi mir» v poetike Dostoevskogo* [Shawls, interiors, hats. "The material world" in Dostoevsky's poetics]. Available at: http://exlibris.ng.ru/kafedra/2008-11-20/4_dostoevsky.html (access date: 17.11.2019). (In Russ.).

5. Kasatkina T.A. Kategoriia prostranstva v vospriiatii lichnosti tragicheskoi miroorientatsii (Raskol'nikov) [Category of space in perception of the person of tragic world orientation (Raskolnikov)]. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia* [Dostoevsky: Materials and researches]. Saint-Petersburg, Nauka Publ., 1994, vol. 11, pp. 81-88. (In Russ.).

6. Kasatkina T.A. «Khoziaika»: gnosticheskii tekst F.M. Dostoevskogo ["The Landlady": the Gnostic text of F. M. Dostoevsky]. *Seminar dlia uchitelei-filologov v Velikom Novgorode* [Seminar for teachers of Philology in Veliky Novgorod]. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=AIwEiPFIA58 (access date: 17.11.2019): 17.11.2019). (In Russ.).

7. Kasatkina T.A. O sub"ekt-sub"ektnom metode chteniia [On the subject-subject method of reading]. *Novyi mir* [New World], 2017, №1. Available at: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_1/Content/Publication6_6531/Default.aspx (access date: 17.11.2019). (In Russ.).

8. Pankratova M.N. «Svetovaia» Leksika i prostranstvo ugla v tvorchestve F.M. Dostoevskogo ["Light" Vocabulary and space of the angle in the work of F. M. Dostoevsky]. *Novyi filologicheskii vestnik* [New philological Bulletin]. Moscow, Izdatel'stvo Ippolitova Publ., 2007, No 1(4), pp. 174-172. (In Russ.).

9. Chudakov A.P. Predmetnyi mir Dostoevskogo [Dostoevsky's object world]. *Dostoevskii: materialy i issledovaniia* [Dostoevsky: materials and research]. Leningrad, Nauka Publ., 1980, vol. 4, pp. 96-105. (In Russ.).

10. Portnov G.O. *Poetika zamknutogo prostranstva v rannem tvorchestve F. M. Dostoevskogo* [Poetics of closed space in the early works of F. M. Dostoevsky]. Samara, Vestnik Samarskogo universiteta Publ., 2012. 240 p. (In Russ.).

УДК 82+821.161.1
ББК 83+83.3(2=411.2)
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-133-139

Виктория Федорова

Невесты князя Мышкина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

Victoria Fedorova

Prince Myshkin's Brides in F.M. Dostoevsky's Novel *The Idiot*

Об авторе: Виктория Михайловна Федорова, ученица 11 класса МАОУ СОШ посёлка Пола Новгородской области.

E-mail: miss.fyodorowa2013@yandex.ru

Аннотация: Работа посвящена анализу образа невест в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». Анализируется как само слово «невеста», так и его значение в романе. Прослеживаются пути героинь – Аглаи Ивановны и Настасьи Филипповны – к этому статусу. Ищется объяснение того, почему ни одна из невест князя Мышкина так и не стала его женой. Выдвигается гипотеза о том, что ни одна из героинь не могла стать женой князя. Трагедия Настасьи Филипповны заключается в том, что князь оказался не Христом. Аглая же не смогла понять, как любить, не отделяясь от всех.

Ключевые слова: Достоевский, невеста, Мышкин, Епанчина, Барашкова, Христос, дева.

Для цитирования: *Федорова В.М.* Невесты князя Мышкина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4(8). С. 133-139

DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-133-139

About the author: Victoria M. Fedorova, 11th grade student (Pola, Novgorod region).

E-mail: miss.fyodorowa2013@yandex.ru

Abstract: The article examines the figures of the two brides in F.M. Dostoevsky's novel *The Idiot*. It considers the word "bride" and its meaning in the novel and traces

the paths of the female protagonists – Aglaya Ivanovna and Nastasya Filippovna – towards this status. It tries to explain why no one of Prince Myskin's brides became his wife and suggests a hypothesis why no one of them could be his spouse. Nastasya Filippovna's tragedy was that the Prince was not Christ, while Aglaya could not understand how to love without separating themselves from all.

Key words: Dostoevsky, bride, Myshkin, Epanchina, Baraskhova, Christ, maiden.

For citation: Fedorova V.M. Prince Myshkin's Brides in F.M. Dostoevsky's Novel *The Idiot*. *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 4(8), pp. 133-139

DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-133-139

Слово «невеста» от старославянского *нєвѣста – не* и *вѣ́дать*, то есть «неизвестная», «незнакомая». Есть предположение, что это название пошло с тех времен, когда родители сами выбирали вторые половинки своим детям, поэтому жених и невеста могли увидеть друг друга только на свадьбе, и, следовательно, невеста – невесть кто, невесть откуда. Существуют и другие версии. Одна из них заключается в том, что неизвестность, неизведанность, которые явно читаются в этом слове, означают девушку, «не изведавшую», «не ведающую». В этом значении «невеста» – милое чистое создание. Поэтому она вступает в брак в белом платье непорочности, она ничего не знает и «не ведает» о замужней жизни, у нее нет опыта.

«Невестами» также часто начинали называть девушек, которые достигали брачного возраста. Преобразование социального статуса невесты символически осмыслялось как смерть в прежнем качестве и рождение в новом. Неофициально девушка считается невестой с момента согласия на предложение руки и сердца, а официально – с момента обручения.

На протяжении всего романа Достоевский показывает нам двух невест Льва Николаевича Мышкина – это Настасья Филипповна Барашкова и Аглая Ивановна Епанчина. Самое интересное заключается в том, что ни одной из девушек князь не сделал предложение самостоятельно. Настасья Филипповна становится невестой князя после провоцирующей фразы:

– Фердыщенко, может быть, не возьмет, Настасья Филипповна, я человек откровенный, – перебил Фердыщенко, – зато князь возьмет! Вы вот сидите да плачетесь, а вы взгляните-ка на князя! Я уж давно наблюдаю...

Настасья Филипповна с любопытством обернулась к князю.

– Правда? – спросила она.

– Правда, – прошептал князь

– Возьмете, как есть, без ничего!

– Возьму, Настасья Филипповна... [Достоевский, 1972-1990, т. 8, с. 138]

Аглая Ивановна сама практически провоцирует князя сделать предложение:

– Позвольте наконец узнать от вас самого и лично: сватаетесь вы за меня или нет?

– Ах, Господи! – вырвалось у Лизаветы Прокофьевны.

Князь вздрогнул и отшатнулся; Иван Федорович остолбенел; сестры нахмурились.

– Не лгите, князь, говорите правду. Из-за вас меня преследуют странными допросами; имеют же эти допросы какое-нибудь основание? Ну!

– Я за вас не сватался, Аглая Ивановна, – проговорил князь, вдруг оживляясь, – но... вы знаете сами, как я люблю вас и верю в вас... даже теперь...

– Я вас спрашивала: просите вы моей руки или нет?

– Прошу, – замирая ответил князь [Достоевский, 1972-1990, т. 8, с. 426].

Параллельность этих сцен нельзя не увидеть, но также нельзя и не обратить внимания на реакцию князя в обоих случаях. В случае с Настасьей Филипповной князь без колебаний ответил, что он возьмет её замуж; Аглае же он говорит, что он не сватался за неё, но несмотря на это он её любит. Но почему же ни одна из них так и не стала его женой?

Возникает ощущение, что они и НЕ МОГЛИ стать женами князя. Из черновых тетрадей Достоевского мы видим, что он очень много думал, как раскрыть образ главного героя. Но как бы автор не всматривался в его лицо, князь продолжал быть для него загадкой.

У него мелькает мысль: а, может быть, загадочность и есть «природа» князя? Может быть, его не надо разгадывать? «Не вести ли лицо князя ***по всему роману*** загадочно, изредка определяя подробности (фантастичнее и вопросительнее, возбуждая любопытство), и вдруг разъяснить лицо его в конце?». «А не выставить ли князя беспрерывным сфинксом? ***NB князя Сфинксом***». Однако Достоевский решает вернуться к старому плану: князь – дитя, и окружен детьми. Автор продумывает эту идею до конца. На одной странице черновой тетради мы читаем слова: «Смиренный игумен Зосима. Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст; Евангелие Иоанна Богослова». И после них крупными буквами написано: ***«NB. Князь Христос».*** После этого Достоевский начинает задумываться, как передать образ Христа в князе, он делает несколько заметок: «Теория практического христианства». «О вере. Искушение Христа. Сострадание – все христианство». «Князь все прощает». «Любовь христианская – князь». «Считает себя ниже и хуже всех. Мысли окружающих видит насквозь». «Окончательно всегда готов винить себя». И, наконец, важнейшая запись: ***«Смирение – самая страшная сила, какая только может на свете быть!»*** [цит. по: Мочульский, с. 189]. В конечной редакции «божественность» князя исчезает, и его образ развивается в трёх направлениях: невинность, загадочность, святость. Мы видим, что Достоевский вкладывает в образ князя что-то из каждой своей идеи. Действительно, на первых страницах романа перед нами предстаёт загадочный человек, который **в каждом видит равного** (при первом своём посещении дома генерала Епанчина он отказывается пройти в приемную и остается в маленькой передней с кабинетным прислужником), невинен («– А до женского пола вы, князь, охотник большой? Сказывайте раньше!» «– Я, н-н-нет! Я ведь... Вы, может быть, не знаете, я ведь по прирожденной болезни моей даже совсем женщин не знаю» [Достоевский, 1972-1990, т. 8, с. 14]), проницателен (моментально угадывает особенности характеров генеральши Епанчиной и её дочерей).

Как заметила в своей статье «Что если Он – не Бог?» Татьяна Александровна Касаткина, перед нами предстает практически образ Христа, но затем всё высшее, что было в князе, исчезает под напором его окружения: «Он предчувствовал, что если только останется здесь хоть ещё на несколько дней, то непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир и выпадет ему впредь на долю» [Касаткина, 2003, с. 19].

На протяжении всего романа Настасья Филипповна три раза убегает от князя. Первый раз это происходит во время ужина Настасьи Филипповны, устроенного ею в честь своего дня рождения; именно в этот вечер она поняла, что князь является тем человеком, о котором она мечтала, живя в деревне, и именно в этот вечер она убедилась, что не имеет права погубить этого человека. Последними словами, которые она сказала Мышкину, были: «Прощай, князь, в первый раз человека видела!» [Достоевский, 1972-1990, т. 8, с. 148]. После этого ужина она уехала в Москву с Рогожиным, от которого потом тоже убежала. Во второй раз она убегает от Мышкина уже в Москве после того, как попросила его спасти себя от Рогожина. В третий раз Настасья Филипповна убегает от князя в день свадьбы. Она бросается в толпу, в которой стоит Рогожин, и уезжает с ним. Но чем же продиктованы все эти поступки Настасьи Филипповны? Вначале героиня считает себя бесстыдницей и падшей женщиной из-за того, что с ней сделал Тоцкий, она абсолютно уверена, что ее нельзя полюбить, Барашкова боится, что ее возненавидит единственный человек, который увидел в ней что-то большее, чем красоту или деньги Тоцкого, поэтому она убегает. Во всём этом есть и более глубокая сторона. Князь рассказывает Рогожину о бегстве Настасьи Филипповны в Москве: «В первый раз *она* сама ко мне бросилась, чуть не из-под венца, прося “спасти” ее от тебя...» [Достоевский, 1972-1990, т. 8, с. 173], затем Настасья Филипповна убегает от князя к Рогожину тоже из-под венца со словами: «– Спаси меня! Увези меня! Куда хочешь, сейчас!» [Достоевский, 1972-1990, т. 8, с. 493]. Это может быть связано с тем, что Настасья Филипповна видит в князе тот свет, к которому она стремилась всю свою жизнь. На мгновение она верит в то, что именно этот человек сможет воскресить её, но лишь на мгновение, так как Мышкин оказывается **не тем**.

Поэтому Настасья Филипповна принимает единственное решение, которое поможет ей освободиться. Она знает, что погибнет, если останется с Рогожиным, но решается на это, так как чувствует себя жертвой, а жертва не станет священной, если её не убить. Более того, само жертвоприношение, по словам В.Н. Топорова, есть «делание святости» [Топоров, 2004, с. 516]. И, исходя из этого, можно предположить, что Настасья Филипповна хотела перейти в другую форму – духовную, так как её земная форма была осквернена.

На протяжении всего романа она несколько раз меняет своё решение, так как боится «этакого-то младенца сгубить» [Достоевский,

1972-1990, т. 8, с. 142], как она говорит о князе. Ещё во время первой встречи с Львом Николаевичем Настасья Филипповна говорит ему, что ему нужна Аглая Ивановна. Настасья Филипповна видит в ней себя, только чистую и невинную: «Вы невинны, и в вашей невинности всё совершенство ваше» [Достоевский, 1972-1990, т. 8, с. 380] пишет она в своих письмах к сопернице и потому пытается свести Аглаю с князем, но во время встречи с Аглаей Настасья Филипповна понимает, что ошибалась: на её призыв соединиться Аглая отвечает почти с ненавистью:

> – Я хотела от вас узнать, – твердо и раздельно произнесла она, – по какому праву вы вмешиваетесь в его чувства ко мне? По какому праву вы осмелились ко мне писать письма? По какому праву вы заявляете поминутно, ему и мне, что вы его любите, после того как сами же его кинули и от него с такою обидой и… позором убежали?
>
> – Я не заявляла ни ему, ни вам, что его люблю, – с усилием выговорила Настасья Филипповна, – и… вы правы, я от него убежала… – прибавила она едва слышно.
>
> – Как не заявляли «ни ему, ни мне»? – вскричала Аглая. – А письма-то ваши? Кто вас просил нас сватать и меня уговаривать идти за него? Разве это не заявление**? Зачем вы к нам напрашиваетесь?** [Достоевский, 1972-1990, т. 8, с. 472]

Эта фраза становится роковой. Надежда Настасьи Филипповны на соединение и возрождение рушится именно в этот момент.

Ситуация с невестами князя Мышкина напоминает нам притчу о десяти девах, когда пять мудрых и пять неразумных дев вышли навстречу жениху, и мы видим, что мудрые девы были готовы к встрече с ним, а неразумные нет (Мф. 25:1-13). В Евангелии женихом зовётся сам Христос. Странная ситуация в романе: Настасья Филипповна (мудрая дева) готова к встрече с женихом, а Аглая (неразумная дева) нет.

Список литературы

1. Достоевский, 1972-1990 – *Достоевский* Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: «Наука», 1972-1990.

2. Касаткина, 2003 – *Касаткина* Т.А. Что если Он – не Бог? // Ф.М. Достоевский. Собр. соч.: в 9т. М.: АСТ, 2003. Т. 4. С. 8-29.

3. Мочульский – *Мочульский К.В.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. URL: https://www.litmir.me/br/?b=314103&p=189 (дата обращения: 01.08.2019)

4. Топоров. 2004 – *Топоров Н.В.* Исследования по этимологии и семантике. М.: Языки славянской культуры, 2004. Т. 1. 816 с.

References

1. Dostoevskii F.M. *Poln. sobr. soch.: v 30-ti t.* [Complete works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

2. Kasatkina T.A. Chto esli On – ne Bog? [What if He is not God?]. F.M. Dostoevskii. *Sobr. soch.: v 9t.* [Works: in 9 vols.]. Moscow, AST Publ., 2003, vol. 4, pp. 8-29. (In Russ.)

3. Mochul'skii K.V. *Gogol'. Solov'ev. Dostoevskii* [Gogol'. Solovyev. Dostoevsky]. Available at: https://www.litmir.me/br/?b=314103&p=189 (access date: 01.08.2019) (In Russ.)

4. Toporov N.V. *Issledovanija po etimologii i semantike* [Researches on etymology and semantics]. Moscow, Yazyki slavyanskoj kultury Publ., 2004. Vol. 1. 816 p. (In Russ.)

УДК 82+821.161.1+2-1
ББК 83+83.3(2=411.2)+86.2
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-140-159

Адриано Дель Аста

Между эстетизмом и утилитаризмом. Принципы новой логики у Достоевского

Adriano Dell'Asta

Between Aestheticism and Utilitarianism. The Principles of a New Logic in Dostoevsky

Об авторе: Адриано Дель Аста, профессор Католического Университета Св. Сердца (Милан-Брешия, Италия).
E-mail: adriano.dellasta@unicatt.it

Аннотация: В статье рассматривается эстетическая концепция Достоевского сквозь призму знаменитого вопроса из романа «Идиот» – «Спасет ли мир красота?». Автор статьи хочет показать, как фигура Христа играет центральную роль в художественно-литературной концепции Достоевского, поскольку она является ключевой для примирения эстетической позиции, предполагающей, что искусство находит оправдание в своем собственном существовании, и утилитаристской, заявляющей, что искусство должно прямо и непосредственно служить обществу. Данная статья показывает, что для Достоевского примирение возможно благодаря образу Христа, причем обеим этим позициям необязательно лишаться ряда своих специфических черт – напротив, они могут соединиться во всей своей полноте и уникальности.

Ключевые слова:
Для цитирования: *Дель Аста А.* Между эстетизмом и утилитаризмом. Принципы новой логики у Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4. С. 140-159
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-140-159

About the author: Adriano Dell'Asta, Associate Professor, Catholic University of the Sacred Heart (Milan-Brescia, Italy).
E-mail: adriano.dellasta@unicatt.it

Abstract: The article expresses Dostoevsky's aesthetic conception through the famous question in his novel, *The Idiot*, 'Will beauty save the world?' The author wants to show how the figure of Christ plays a central role in Dostoevsky's artistic-literary conception because it is the key to conciliation between the aesthetic position, which thinks that art finds its justification in its own essence, and the utilitarian one, which advocates that art should have a direct and immediate utility to the service of society. Throughout the article it will be shown that for Dostoevsky, by virtue of the figure of Christ, reconciliation is possible without the two positions having to give up some of their specificities, but keeping both together with all the richness and peculiarities of each one.

Key words: Dostoevsky, aestheticism, utilitarianism, Dostoevsky's philosophy, Dostoevsky's Theology.

For citation: Dell'Asta A. Between Aestheticism and Utilitarianism. The Principles of a New Logic in Dostoevsky. *Dostoevsky and World Culture*. Philological journal, 2019, № 4, pp. 140-159

DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-140-159

«Одни говорят и учат, что искусство служит само себе целью и в самой сущности своей должно находить себе оправдание» [Достоевский, 1972-1990, т. 18, с. 74], пишет Достоевский в одном из своих ранних[1] и вместе с тем центральных текстов, к которому мы еще неоднократно вернемся. «Утилитаристы требуют от искусства прямой, немедленной, непосредственной пользы, соображающейся с обстоятельствами, подчиняющейся им, и даже до такой степени, что если в данное время общество занято разрешением, например, такого-то вопроса, то искусство, по учению некоторых утилитаристов, и цели не может задать себе иной, как разрешение этого же вопро-

[1] Как мы только что убедились, речь идет о тексте, который вошел в «Серию статей о литературе» (так звучало точное название серии), опубликованную в журнале «Время» в 1861 году. «Время» – первый из журналов, издававшихся совместными усилиями братьев Федора и Михаила Достоевских; он имел значительный успех (количество подписчиков превысило 4000 человек – значительное число по тем временам), выходил ежемесячно, в общей сложности было издано 28 номеров, с января 1861 по май 1863, после чего был закрыт цензурой из-за статьи, вышедшей в апрельском номере и посвященной польскому восстанию, состоявшемуся в том же 1963 году. Ему на смену пришел другой журнал, со слегка измененным названием – «Эпоха»; он был значительно менее успешным.

са» – продолжает Достоевский чуть ниже [Достоевский, 1972-1990, т. 18, с. 76-77].

Эти две позиции – сторонников искусства ради искусства или чистого искусства с одной стороны и сторонников ангажированного искусства с другой или, проще говоря, эстетизма и утилитаризма – предстают как диаметрально противоположные и непримиримые: одна переносит в мир, полностью оторванный от реальной жизни, вплоть до «добровольно вырвать из-под себя всю почву, на которой все стоят и которою все живут, и, следовательно, улетать всё выше и выше в надзвездия, а там, разумеется, как-нибудь испариться, потому что ведь больше-то ничего не оставалось и делать» [Достоевский, 1972-1990, т. 18, с. 75]; другая же рассматривает художественность как «дело пустое, третьестепенное, почти ненужное» [Достоевский, 1972-1990, т. 18, с. 79]. Исходя из только что прочитанного, между этими позициями нет никакой видимой возможности для примирения. И все же мы увидим: по мнению Достоевского, примирение не просто возможно, а возможно наиболее неожиданным образом, когда обе позиции, не утрачивая своих специфических черт, сосуществуют, сохраняют свое богатство и особенность.

1. Правда ли, что красота спасет мир?

Дабы с самого начала дать некоторое представление о новой логике, с помощью которой Достоевский стремится вырваться из тупикового противопоставления эстетизма и утилитаризма, можно обратиться к его знаменитой формуле, согласно которой «красота спасет мир»: безграничная польза искусства заключена именно в его чистоте. Но давайте пока что остановимся на идее мира, спасенного красотой.

Действительно, учитывая общеизвестность этого высказывания, решение именно с него начать статью, посвященную эстетике у Достоевского, кажется почти неизбежным. Но, чтобы не поддаться риску скатывания в «мелодраматичную» и приторную банальность[2], следует тут же уточнить: несмотря на присущую этой формуле романтичность, сентиментальность и исключительную привязанность к личности самого писателя, ей, тем не менее, присущ реализм. Он, с одной стороны, рождается из исторической подосновы, намного

[2] На этот счет стоит обратить внимание на уничижительную критику со стороны Чеслава Милоша [Miłosz, 1991, с. 328].

более широкой, чем связь с одним-единственным человеком, и, с другой, обладает теоретическим измерением, важность которого сложно упустить из виду.

Чтобы распознать историческую подоснову этого популярного афоризма, достаточно напомнить, что, согласно традиции, зафиксированной в древних хрониках, князь Владимир обратился в христианство (и положил начало тому, что затем назовется святой Русью), потому что был поражен рассказом своих послов о том, что они увидели во время божественной литургии в Константинополе: невиданную доселе красоту, такой силы, что не хватает слов, чтобы ее выразить; «и не знали – на небе или на земле мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой, и не знаем, как и рассказать об этом, – знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми <...>. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмет потом горького» [Повесть..., 1978, с. 123-125]. С этого первоначального впечатления, намного более древнего, чем образ, созданный воображением писателя XIX века, начинается культура, центральной для которой безусловно является тема союза – таинственная и вместе с тем захватывающая – человека с Богом и Его красотой, которую невозможно описать, но возможно эстетически пережить.

Что касается теоретического измерения, которое поддерживает допущение, что красота способна спасти мир, следует напомнить, что оно не только ясным образом связано с тем, что мы только что прочли о красоте богочеловеческого союза, но также вписывается в рамки традиционной доктрины, которая на Западе была выражена Фомой Аквинским в учении о трансцендентальных свойствах бытия. Согласно этому учению (вернемся на Восток и воспользуемся выражением Флоренского) истина, благо и красота формируют «идеальное триединство». По выражению Соловьева (которое, помимо всего, отсылает к Достоевскому), им присуще столь неделимое единство, что «Добро, отделенное от истины и красоты, есть только неопределенное чувство, бессильный порыв, истина отвлеченная есть пустое слово, а красота без добра и истины есть кумир» [Соловьёв, 1966-1969, с. 203].

Таким образом, отношение Достоевского к красоте следует поместить в этот двойной контекст.

Прежде всего, красота вызывает чисто человеческий интерес – как то, что способно изменить жизнь (как было в случае с обращением Владимира) и стать одной из ее фундаментальных характеристик.

Как говорит все тот же Достоевский в тексте, процитированном нами в начале:

> Искусство есть такая же потребность для человека, как есть и пить. Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, – неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете. Человек жаждет ее, находит и принимает красоту *без всяких условий,* а так, потому только, что она красота, и с благоговением преклоняется перед нею, не спрашивая, к чему она полезна и что можно на нее купить? И, может быть, в этом-то и заключается величайшая тайна художественного творчества, что образ красоты, созданный им, становится тотчас кумиром, *без всяких условий.* А почему он становится кумиром? Потому что потребность красоты развивается наиболее тогда, когда человек в разладе с действительностью, в негармонии, в борьбе, то есть когда *наиболее живет,* потому что человек наиболее живет именно в то время, когда чего-нибудь ищет и добивается; тогда в нем и проявляется наиболее естественное желание всего гармонического, спокойствия, а в красоте есть и гармония и спокойствие [Достоевский, 1972-1990, т. 18, с. 94].

Вот как Достоевский видит связь между нуждой в красоте и человечеством в отрывке, где он скрепляет идею о глубоко человеческой ценности свободы если не прямо и буквально с темой спасения, то, по крайней мере, с идеей о ее примиряющей силе и ее способности даровать человеку победу над хаосом, без которой невозможно оставаться в реальности и жить упорядоченной, ясной и достойной человека жизнью. Несколькими строками ниже все тот же Достоевский добавляет: «красота присуща всему здоровому, то есть наиболее живущему, и есть необходимая потребность организма человеческого. Она есть гармония; в ней залог успокоения; она воплощает человеку и человечеству его идеалы» [Достоевский, 1972-1990, т. 18, с. 94].

От связи между нуждой в красоте и человеческой нуждой в гармонии, ясности и человеческой полноте, несложно перейти к связи между красотой и спасением, в частности по той причине, что одним из постоянных элементов у Достоевского является тождество между красотой и Христом[3] – то тождество, которое поражало князя Вла-

[3] Позволим себе заметить, что изложение связи между красотой и Христом можно найти в нашем эссе (которое здесь частично использовано) [Dell'Asta, 1997]

димира и к разработке которого писатель постоянно возвращается в своих дневниках, письмах и литературных произведениях. Христос является воплощением «красоты идеала» [Достоевский, 1972-1990, т. 20, с. 193], которая приводит в движение все человечество – мы читаем об этом в наброске статьи 1865 года; он «идеал Красоты» [Достоевский, 1972-1990, т. 29_2, с. 85], уточняется в одном из писем 1876 года; так «мир спасает Красота Христова» [Тарасова, с. 212-213], как сказано в одной из подготовительных записей к «Бесам». Конечно, можно еще долго приводить примеры, но эта связь настолько прочна и очевидна, что здесь скорее следует подчеркнуть две другие особенности: взаимозаменяемость красоты и Христа также подразумевает союз красоты, христианства и спасения (поскольку Христос очевидным образом толкуется как спаситель), а также моральную ценность этой связи. Так афоризм, согласно которому «красота спасет мир», прежде чем предстать в похожей форме в подготовительных записях к «Подростку» («что же спасет мир? – Красота» [Достоевский, 1972-1990, т. 16, с. 43]), появляется в набросках к «Бесам» в виде утверждения, согласно которому «христианство компетентно даже спасти весь мир» [Достоевский, 1972-1990, т. 11, с. 188]. Все это для Достоевского представляет моральную ценность. В одной из записей 1881 года мы читаем, что «нравственно только то, что совпадает с вашим чувством красоты и с идеалом, в котором вы ее воплощаете» [Достоевский, 1972-1990, т. 27, с. 57], а в записи 1875-1876 годов читаем, что «люди успокаиваются не прогрессом ума и необходимости, а нравственным признанием высшей красоты, служащей идеалом для всех, перед которой все бы распростёрлись и успокоились» [Достоевский, 1972-1990, т. 24, с. 159]. В этой цитате очевидно возвращение к образу коленопреклонения перед красотой, который присутствовал еще в тексте 1861 года.

Следовательно, красота спасет мир, и совершит это отнюдь не мечтательно или романтически, а вполне историческим, конкретным образом, который, вновь парадоксально связан с силой литературы и, следовательно, с силой искусства. Мы читаем об этом в другой записи от 1875-1876 годов: «Прекрасное в идеале недостижимо по чрезвычайной силе и глубине запроса. Отдельными явлениями. Оставайтесь правдивыми. Идеал дал Христос. Литература красоты одна лишь спасет» [Достоевский, 1972-1990, т. 24, с. 167]. Вовсе не случайно и в этой записи, сделанной во вполне зрелом возрасте, рядом с идеей красоты, недостижимой в идеале, а значит требующей воплощенно-

сти (здесь уже ясно подразумевается воплощенность Христа), вновь звучит идея искусства как «творчество, воплощающее». Та же идея, что поднималась в статье 1861 года, но здесь она уже явным образом представлена как «литература красоты».

Итак, вновь, пускай и в другой форме, мы сталкиваемся с тем афоризмом, с которого начали, с идеей того, что красота спасет мир, что чистое искусство будет тем, что даст максимальную пользу. Однако здесь добавляется еще одно важное уточнение, а именно что красота, сама по себе недостижимая как идеал, укоренена в единичных, уникальных явлениях: лишь уникальность способна по-настоящему дать нам действенный, жизненный идеал, способна воплощать «человеку и человечеству его идеалы». Такая уникальность (в конечном итоге это Христос) является уникальной личной, конкретной реальностью, в которой неповторимым образом раскрывается универсальное значение истории.

Попутно заметим, что великим вызовом современной культуры является доминирующая в ней неспособность понимать и принимать то, что уникальное явление может иметь универсальное значение. Рассмотрение этой проблемы отдалило бы нас от нашей темы, и все же нам важно, что полагание Христа в качестве основания для преодоления противопоставления между особым и уникальным с одной стороны и универсальным и многообразным с другой помогает распознать начало новой логики – той логики, которая преодолевает и другое интересующее нас противопоставление, между эстетизмом и утилитаризмом. Но чтобы лучше усвоить характерные черты этого начала и чтобы понять, что же делает его вероятным и действенным, рассмотрим, какое влияние оно оказывает на вопрос о красоте и о ее тождестве Христу.

2. Вера и/или религия?

Связь между красотой и Христом присутствует не только в процитированных отрывках, но и в другом, определенно более известном тексте. Речь идет об известнейшем письме 1854 года, в котором Достоевский, описывая госпоже Фонвизиной черты веры, которые позволили ему выдержать страшный опыт каторги, определяет ее так:

> я сложил в себе символ веры, в котором всё для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее,

> глубже, симпа<ти>чнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной [Достоевский, 1972-1990, т. 28_1, с. 176].

Как мы знаем, на протяжении последующих лет данная формулировка была подвергнута нескончаемому потоку обвинений в иррационализме, который неизбежно присущ противопоставлению между Христом и истиной, а значит и между верой и разумом; более того, говорят, будто это письмо раскрывает фидеизм, если не иррационализм, свойственный восточно-христианской традиции, в этом смысле противоположной западному рационализму[4].

В том, что касается первого обвинения, позволю себе обратиться к уточнениям, сделанным в недавнем исследовании Антония Ламбрехтса [Ламбрехтс, 2017, с. 198], который показал, что «похожий парадокс встречается в проповеди святителя Димитрия Ростовского (1651-1709), сочинения которого Достоевский читал, по его собственному свидетельству, находясь в заточении в Петропавловской крепости, то есть в 1849 году». Действительно, в этой проповеди, относящейся к 19 ноября 1705 года, мы читаем: «Если бы меня кто спросил, “чего больше желаешь: Царства ли Небесного или только одного Бога?” – Я отказался бы от Царства Небесного, а ухватился бы за Бога. Ибо что такое для меня Небо? Не лучше ли его Сам Создатель Неба – Бог? А некто из Богомысленных мужей так выразился: “Для меня лучше быть во аде с Богом, нежели на Небе без Бога”» [Сочинения святаго Димитрия..., т. 2, с. 840-841]. Достоевский в письме написал: «я предпочел бы остаться с Христом вне истины». Здесь интересно то, что, как показал отец Ламбрехтс, это утверждение, по всей видимости, столь восточно-христианское, было использовано

> без указания источника, из «Жития святой Лютгарды», написанного в XIII веке доминиканцем Фомой из Кантимпре (Thomas Cantipraensis, Thomas de Cantimpré, 1201-1272) и опубликованного на латыни в 1701 году в известной серии «Acta Sanctorum» общества

[4] Для ознакомления с философской интерпретацией Достоевского следует обратиться к фундаментальному исследованию Серджо Дживоне [Givone, 1984]. Из более свежих исследований см.: [Scanlan, 2002].

> болландистов. Святая Лютгарда родилась в 1182 году в городе Тонгерен в северной Бельгии и вступила в бенедиктинский монастырь св. Екатерины в Сент-Трюйдене в двенадцать лет. После двадцати лет жизни в этом монастыре, отказавшись быть избранной настоятельницей своей общины и пожелав придерживаться более строгой аскетической жизни, она решила пойти в цистерцианский монастырь в Херкенроде, который располагался неподалеку от того города, но ее духовный отец посоветовал ей вступить в монастырь в Аквирии, который также принадлежал цистерцианскому ордену, но располагался в франкоговорящем Валлонском Брабанте. Святая Лютгарда притворилась, что не владеет французским и не может его выучить, однако Кристине Удивительной (1150-1224), другой известной монахине того времени, удалось ее убедить, сказав, что важней оставаться с Христом, поскольку она сама предпочитает «быть в аду с Богом, чем на небесах с ангелами без Бога»[5] [Ламбрехтс, 2017, с. 200-201].

Продолжая анализ, отец Ламбрехтс раскрывает, что эта идея имеет продолжительную традицию на Западе, вплоть до «латинских отцов IV-V веков», святителя Амвросия и блаженного Августина, но сейчас нам интересно не это (в том числе и потому, что речь идет о явлении, о котором Достоевский никоим образом не мог подозревать); нам интересно и важно, что позиция, которую обычно представляют как типичную для Востока, на самом деле имеет длительное, глубокое укоренение не только в традиции неразделенной Церкви, но и в Западной традиции после разделения: действительно, противопоставление между Востоком и Западом может найти решение не в превосходстве одного над другим, а в раскрытии как в одной, так и в другой исключительной любви ко Христу: любови, являющейся не проектом или недостижимым идеалом, а фактом.

Внимательный анализ письма Достоевского, его контекста и его текста, подталкивает нас и к ряду других размышлений, связанных с тем, нет ли в утверждении Достоевского так называемого фидеизма или даже иррационализма. Если присмотреться, его позиция не только не свойственна Восточному христианству, но и не может восприниматься как настоящее противопоставление между верой и разумом, в силу того простого факта, что Достоевский, прежде чем заявить, что

[5] «Potius vellem in inferno esse cum Deo, quam in coelo cum angelis sine Deo» (*Vita sanctae Lutgardis*, 242A).

в случае необходимости выбирать он предпочел бы «остаться с Христом вне истины», определил Христа как то, выше чего нет «ничего <...> разумнее» [Достоевский, 1972-1990, т. 28_1, с. 176]. Таки образом, смысл его утверждения следует искать в ином направлении, отличном от простого противопоставления между истиной и Христом, или между разумом и верой, рационализмом и иррационализмом: потому что не видно, каким образом *разумный* Христос может противоречить разуму. На самом деле для Достоевского, который в Восточной Церкви усвоил, что Христос есть «свет разума» (как поется в рождественский период), настоящей альтернативой вере в Христа является вовсе не разум, а атеизм – атеизм который он толкует особым образом. Речь идет не просто об отрицании Бога, а о сведении Бога к Его идее. Именно в этом смысле Достоевский высказывается об атеистическом социализме: он, по его мнению, атеистический именно в том смысле, что отстаивает идеи Христа, лишенные Христа. Используя выражение из «Подростка», можно сказать, что такой социализм настаивает на так называемых «женевских идеях», то есть на идеях «добродетели без Христа» [Достоевский, 1972-1990, т. 13, с. 173]. Если читать письмо к госпоже Фонвизиной в свете такого понимания атеизма, его содержание тотчас проясняется: настоящей альтернативой, выдвинутой утверждением Достоевского, является не альтернатива между истиной без Христа, с одной стороны, и иррациональными Христом или верой, с другой, а скорее между идеей истины или истиной, сведенной к идее (и как таковой вечно оспариваемой и редуцируемой), с одной стороны, и воплощенной Истиной (тем, чем на самом деле является Христос), с другой стороны: не одна из множества идей об истине, но и не просто истина, потому что Христос – это именно воплощенная истина[6]. Поэтому для Достоевского совершенно недопустим отказ от того, что он выразил в одной из заметок к «Бесам»: «Многие думают, что достаточно веровать в мораль Христову, чтобы быть христианином. Не мораль Христова, не учение Христа спасет мир, а именно вера в то, что Слово плоть бысть» [Достоевский, 1972-1990, т. 11, с. 187-188]. И если человек может ожидать лучшего мира, где господствует не «раздор», не «дисгармония» или «противостояние», а «гармония», «ясность» и,

6 Попутно отметим, что к тому же выводу приходит о. Ламбрехтс в комментарии к фразе из святого Димитрия Ростовского, соответствующей «Житию святой Лютгарды»: «То, что поначалу могла показаться простым противопоставлением между верой и разумом, иррациональной привязанностью к вере, некой формой фидеизма, на самом деле оказывается радикальным предпочтением самой личности Христа, его присутствия, спасительного даже в аду, предпочтением его человеколюбия» [Ламбрехтс, 2017, с. 202].

в конечном итоге, идеалы, достойные человека, то к осуществлению такого мира следует стремиться не противопоставлением и столкновением абстрактных идей, а присутствием иной реальности – как мы читаем об этом в записи 1876-1877 годов: «идея любви к человечеству есть одна из самых непонятнейших идей для человека как идея. <...> Одна из самых непонятнейших идей для человека как идея, она явилась раз лишь в форме воплотившегося Бога» [Достоевский, 1972-1990, т. 24, с. 311].

3. Логика примирения

Принцип другой логики, на которой зиждется концепция мира Достоевского, постепенно уточняется не как характеристика некой идеи (восточной или западной – как мы убедились, здесь это несущественно) и не как характеристика идеи более убедительной, нежели другие, будь то даже наивысшая, с виду неоспоримая идея – такая как идея любви или любой другой добродетели. Совсем наоборот, определяющее значение здесь имеет присутствие личной реальности: она не эксклюзивна и, следовательно, не тяготеет к уничтожению других идей, она также не стремится к уничтожению содержащихся в них идеальных элементов – во имя некого общего минимального знаменателя, приемлемого для всех. Этот новый принцип раскрывает себя скорее как потенциал, являющийся инклюзивным по отношению к реальности. И речь идет о столь великом инклюзивном потенциале, что разум обретает в Христе не личного соперника, а свет, при котором может лучше и правильней работать. Новизна и превосходство этого принципа проявляется в способности к универсальному примирению, лишенному каких-либо исключений и обособлений, в способности показать, что лишь в единстве возможно сохранять множественные разнообразия. Действительно, именно этой идеей завершается первая из статей, посвященная вопросу искусства, которую мы процитировали в самом начале нашего выступления – там, где, говоря о величии Пушкина, Достоевский утверждает, что оно связано с тем фактом, что «Мы поняли в нем, что русский идеал – всецелость, всепримиримость, всечеловечность» [Достоевский, 1972-1990, т. 18, с. 69][7].

[7] В этой связи также см. с. 55, где говорится о том, что «в русском характере замечается резкое отличие от европейского, резкая особенность, что в нем по преимуществу выступает способность высокосинтетическая, способность всепримиримости, всечеловечности» [Достоевский, 1972-1990, т. 18, с. 55].

На самом деле, кажется, что эта первая статья лишь косвенно (чтобы не сказать поверхностно) затрагивает вопрос об искусстве. Возникает ощущение, что центральная проблема в ней – это отношения между Россией и Европой, которые, в свою очередь, представлены серией противопоставлений и недопониманий, по всей видимости, делающих их непримиримыми, в точности как казались непримиримыми Восток и Запад, Христос и истина, вера и разум в только что рассмотренных нами вопросах. Среди этих недопониманий и вытекающих из них противопоставлений мы встречаем упрек, обращенный к немцам: он состоит в том, что они не способны понять Россию и ее инаковость просто потому, что не способны усвоить, что «нельзя всего мерить на свой аршин» [Достоевский, 1972-1990, т. 18, с. 43]. Также находим похожий упрек в адрес французов – в связи с ними Достоевский приводит повесть, которая так же не позволяет осознать русской инаковости; такая «повесть, конечно истинная, взятая из русских нравов, под названием “Petroucha”», имеет «два преимущества [заявляет Достоевский с тяжелой иронией. – *Д.А.*]: во-первых, что она верно характеризует русский быт, а во-вторых, что она в то же время верно характеризует и быт Сандвичевых островов» [Достоевский, 1972-1990, т. 18, с. 44]. В этой связи Достоевский, дабы преодолеть непонимание русской инаковости, не ограничивается упреком и высмеиванием чужой ограниченности, но смещает разговор и обращается с упреком к самим русским. Он упрекает их за неспособность понимать себя и оставаться верными собственной идентичности; «мы и сами-то для себя загадка» [Достоевский, 1972-1990, т. 18, с. 46], для начала утверждает Достоевский, и затем продолжает, задаваясь вопросом: «Чем заявили мы себя особенным, оригинальным? Мы, напротив, даже как-то боялись сознаться в наших оригинальностях, прятали их не только перед ними [иностранцами. – *Д.А.*], но даже перед собою» [Достоевский, 1972-1990, т. 18, с. 46]. Таким образом, там, где доселе присутствовало непреодолимое противопоставление русской инаковости и других идентичностей, Достоевский хвалит вместе и инаковость и идентичность. Так для утверждения собственной инаковости необходимо обладать конкретной идентичностью, необходимо знать ее и уметь демонстрировать [см.: Достоевский, 1972-1990, т. 18, с. 47][8]. Тем не менее, это не оборачивается поддержанием (пускай даже на другом

8 Достоевский обличает пустоголовость некоторых своих соотечественников, которые знают «всю подноготную о Пальмерстоне и о всех мелких дрязгах во Франции» [Достоевский, 1972-1990, т. 18, с. 47], но при этом более не способны и не желают сказать пару связных слов по-русски.

уровне) старого противопоставления между Россией и Европой, которые в таком случае остались бы противопоставленными в силу наконец усвоенного различия между их идентичностями; на самом деле, говорит Достоевский, в России началась новая эра, так, что

> давно уже есть нейтральная почва, на которой всё сливается в одно цельное, стройное, единодушное, сливаются все сословия, мирно, согласно, братски – и les boyards, которых, впрочем, у нас никогда не было в том смысле, как у вас на западе, т. е. в смысле победителей и побежденных, и les serfs, которых опять тоже не было, в смысле настоящих serf'ов, так, как вы понимаете это словечко. И всё это сливается так легко, так натурально, мирно – главное: мирно, и этим именно мы от вас и отличаемся, потому что вы каждый шаг свой добывали с бою, каждое свое право, каждую свою привилегию. Если и есть несогласия, то они только внешние, временные, случайные, легко устранимые и не имеющие корней в почве нашей, и мы очень хорошо это понимаем [Достоевский, 1972-1990, т. 18, с. 49-50].

Не будем сейчас останавливаться на триумфалистском, в высшей мере спорном тоне, с которым Достоевский выражает конъюнктурные суждения о добродетели народа и нации. То, что решительно более интересно и что не зависит ни от каких исторических конъюнктур, это примененный здесь критерий – преодоление абстрактной диалектики раба и господина (*крепостных* и *бояр*), побуждающей всегда рассматривать другого как врага и строить отношение с ним на основании противоречия и борьбы. Перечитаем, сколь рьяно Достоевский подчеркивает доминирование принципа разделения и борьбы на Западе: «потому что вы каждый шаг свой добывали с бою, каждое свое право, каждую свою привилегию». Этому он, опять-таки, противопоставляет принцип «всеобщего духовного примирения» [Достоевский, 1972-1990, т. 18, с. 50], основание которого, вовсе неслучайно повторяет Достоевский, это «христианская связь» [Достоевский, 1972-1990, т. 18, с. 54]. На этом основании и согласно с этим принципом универсального примирения мы можем уловить новизну той логики, которую Достоевский предлагает в качестве способной преодолеть кажущееся неискоренимым противоречие между эстетизмом и утилитаризмом.

На самом деле речь больше не идет о таком преодолении противоположных позиций, при котором сохраняется разделенность и одной

навязывается логика другой. Речь и не о стремлении к примирению, при котором каждая из двух позиций утрачивает свои характерные черты. Вместо этого звучит призыв к тому, чтобы по-новому открыть собственную идентичность, уже не в контексте борьбы и раздора, а в таком контексте, где лишь путем отказа от сопротивления другому возможно глубочайшим образом утверждать собственную идентичность. В этом смысле Достоевский приглашает приверженцев чистого искусства прекратить нападки на тех, кто стоит на позициях утилитаризма, поскольку, отрицая принципиальным образом возможность существования настоящего искусства там, где оно может становиться полезным,

> сторонники чистого искусства идут против самих себя, против своих же принципов, а именно – уничтожают свободу в выборе вдохновения. А за эту свободу они-то бы и должны стоять. С другой стороны, утилитаристы, не посягая явно на художественность, в то же время совершенно не признают ее необходимости. «Была бы видна идея, была бы только видна цель, для которой произведение написано, – и довольно, а художественность дело пустое, третьестепенное, почти ненужное». Вот как думают утилитаристы. А так как произведение нехудожественное никогда и ни под каким видом не достигает своей цели; мало того: более вредит делу, чем приносит пользы, то, стало быть, утилитаристы, не признавая художественности, сами же более всех вредят делу, а следственно, идут прямо против самих себя, потому что они ищут не вреда, а пользы [Достоевский, 1972-1990, т. 18, с. 79].

Следовательно, когда Достоевский заявляет, что мир будет спасен красотой, для него это является вовсе не приторной или романтической формулой (которую следовало бы отбросить во имя здравого, разумного реализма), а предложением новой логики, польза от которой проистекает из высшей меры искусства и в которой человек находит модель универсального примирения, которая воплощается в образах и не замыкается на уровне чистой идеи.

Неслучайно, подтверждение этому мы находим не в теоретических размышлениях Достоевского, а воплощенным в его романах. Мы остановимся на двух примерах, относящихся к двум великим романам, первому и последнему: «Преступлению и наказанию» и «Братьям Карамазовым».

4. Логика в действии

В свете только что изложенного нами принципа примирения становится очевидным, что роман «Преступление и наказание», несмотря на свойственное ему обличение рационализма и формализма, не следует считать простым отрицанием разума и истины или же отказом от них. Напротив, он явным образом является триумфом «Божьей правды, земного закона», «закона правды и человеческой природы» [Достоевский, 1972-1990, т. 28_2, с. 137], как говорит Достоевский в письме Каткову, которое является одним из первых свидетельств о готовящемся произведении. Но этот триумф вовсе не впускает через окно только что выставленные за дверь юридизм и формализм. Он также не сводится к возвращению юридизма, слегка припудренного любовью и чувствами. Он просто ведет нас к преодолению абстрактного противопоставления между законом и нарушением закона, между законом и свободой. Это становится ясным, если внимательно присмотреться к движениям двух персонажей, которые в «Преступлении и наказании» представляют закон и его нарушение[9], следователь Порфирий и нарушитель Раскольников. Первый, Порфирий, намного глубже, чем закон, который противостоит нарушению; защищая закон и приводя его к триумфу, он признает причины нарушения, но делает это во имя чего-то другого, чего-то глубоко отличного и от первого, и от второго. Второй, Раскольников, хоть и является нарушителем, подчиняется закону, но отнюдь не только во имя него самого, а и во имя чего-то другого или, лучше сказать, кого-то Другого, открывшегося ему. Это происходит, когда Его сила и Его способность менять реальность (способность настоящего нарушения) были явлены Соней, хотя до этого они уже были выявлены, почти незаметно, все тем же Порфирием: незаметно, потому что почти никто не обращает внимания, что первым человеком, прочитавшим отрывок из Евангелия, который станет освободительным для Раскольникова и направит его в тюрьму, была не Соня, а именно Порфирий. Но не будем забегать наперед.

Прежде всего, Порфирий, следователь, который расследует преступление и гениальным образом сразу восстанавливает ход событий, непрестанно полемизирует с тем, что 2+2 равняется 4 и с тем законом, из которого это следует. Это становится очевидным, как только

[9] Мы развили эту тему в одном из наших эссе, на который позволим себе привести ссылку [Dell'Asta, 2012].

мы перечитываем его высказывания. Прежде всего, он, который в качестве представителя закона должен быть крайне внимателен к юридическим формальностям, выявляет всю их ограниченность, в том числе там, где есть стремление защитить закон, привести его к триумфу: «Да что ж по форме! Форма, знаете во многих случаях, вздор-с. Иной раз только по-дружески поговоришь, ан и выгоднее» [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 260]. Так Порфирий, после нападки на форму с позиции защитника формы, представляет нам конечную причину, благодаря которой он, защитник закона, не становится его рабом: люди никогда не исчерпывались одной лишь формой.

> А между тем ведь это так-с, с иным субъектом особенно, потому люди многоразличны-с, и над всем одна практика-с. Вы вот изволите теперича говорить: улики; да ведь оно, положим, улики-с, да ведь улики-то, батюшка, о двух концах, большею-то частию-с, а ведь я следователь, стало быть, слабый человек, каюсь: хотелось бы следствие, так сказать, математически ясно представить, хотелось бы такую уличку достать, чтоб на дважды два – четыре походило! На прямое и бесспорное доказательство походило бы! А ведь засади его не вовремя – хотя бы я был и уверен, что это он, – так ведь я, пожалуй, сам у себя средства отниму к дальнейшему его обличению. <...> Но ведь вот что при этом, добрейший Родион Романович, наблюдать следует: ведь общего-то случая-с, того самого, на который все юридические формы и правила применены и с которого они рассчитаны и в книжки записаны, вовсе не существует-с по тому самому, что всякое дело, всякое, хоть, например, преступление, как только оно случится в действительности, тотчас же и обращается в совершенно частный случай-с; да иногда ведь в какой: так-таки ни на что прежнее не похожий-с [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 260-261].

Человек глубже всякой формы, его реакции всегда превышают то, что можно ожидать, человек уникален и непредсказуем, бесконечен и не поддается редукции, потому что все то, что существует в реальности, «как только оно случится в действительности, тотчас же и обращается в совершенно частный случай-с»: во имя этого совершенно особенного, конкретного факта Порфирий преодолевает формальность закона, не противопоставляя ему ничего абстрактного – в частности, не противопоставляя ему банальное безразличие

к закону. Вместо этого он просто призывает к конкретике жизни, бесконечной и не поддающейся редукции; жизни (скажем наперед), которая сильнее смерти – как смерти, вызванной нарушением закона, так и смерти, являющейся санкцией за такое нарушение. Это жизнь, о которой он уже высказался в разговоре с Раскольниковым, когда упомянул Бога, веру в Бога и веру в жизнь, которая сильнее смерти. Ее предвестником является евангельское повествование о Лазаре:

> – И-и-и в Бога веруете? Извините, что так любопытствую.
> – Верую, – повторил Раскольников, поднимая глаза на Порфирия.
> – И-и в воскресение Лазаря веруете?
> – Ве-верую. Зачем вам все это?
> – Буквально веруете?
> – Буквально.
> – Вот как-с... так полюбопытствовал. Извините-с
> [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 201].

В этом случае Раскольников, все еще охваченный манией преступления и необходимостью защищаться от закона, не смог до конца понять, о чем ему так настойчиво говорил Порфирий; как и в нашем случае, он ничего не приметил. Раскольников поймет это лишь поздней, когда окажется лицом к лицу с другим преступником, на сей раз будучи совершенно беззащитным, поскольку не будет искать никакой защиты со стороны закона. Но именно поэтому он оказался способен выйти за пределы царства абстрактных противопоставлений.

Действительно, Раскольников не побежден законом или констатацией собственного бессилия, он сдается закону не потому, что не способен творить благо для человечества и не потому, что он не на высоте Ньютона или Наполеона. Он сдается и соглашается быть побежденным Соней, проституткой, и силой Воскресения, о которой она говорит.

Соня, проститутка, читающая Раскольникову прерывистым голосом Евангелие, Соня, которой сложно говорить, является голосом, звучащим вполголоса, практически в тишине. Ее сила – тихая, распятая. Неслучайно она убеждает Раскольникова не речами, а дарованием своего креста (ведь она носила крест Лизаветы, убитой Раскольниковым вместе с ростовщицей).

Похожая логика действует и в «Братьях Карамазовых», как в Легенде о Великом Инквизиторе (где оппозиция между идолопоклоннической речью Инквизитора и молчанием Христа преодолевается не победой одного или другого, и не компромиссом между ними, а поцелуем, в котором жительствующая Жизнь торжествует над речами Инквизитора и в своем радикальном, глубоком молчании может действительно быть Словом, которое все сотворило и в котором все содержится)[10], так и в сцене исповеди Смердякова Ивану, теоретику вседозволенности и, следовательно, радикального отрицания закона. Остановимся на миг на заключительной сцене, в которой мы узнаем, что на самом деле произошло в случае с убийством Федора Павловича, совершенным Смердяковым. В этой сцене, в которой проливается свет на случившееся, безусловно видна победа истины, но не закона, тем более что эта победа одерживается не путем законного процесса (приведшего к совершенно иным результатам). Выходит, что, конечная победа истины достигается не благодаря закону, а скорее благодаря потрясающей силе свободы, которая действует в том числе и как угрызение совести и от которой люди не в силах избавиться.

Эта свобода, хоть она и в состоянии преодолеть необходимость естественных законов, тем не менее не является утверждением спонтанности природы, она – дар того Бога, закон которого по-настоящему освобождает человеческое, предлагая ему не один из двух альтернативных полюсов, необходимость или спонтанность, рабство или анархию, а книгу, которую Смердяков сжимает в руках, когда исповедует Ивану свое преступление, убийство отца [см.: Достоевский, 1972-1990, т. 15, с. 61]: эта книга является собранием «Проповедей» святого Исаака Сирина, одного из отцов Церкви, который особенно настаивал на центральном значении и на силе милосердия. Так закон, от которого человек может ожидать суждения о своих поступках, не является ни безразличием к закону, ни приговором во имя закона, а именно милосердием, бесконечной любовью Бога и, как говорил святой Исаак, «возгорением сердца у человека о всем творении, о человеках, о птицах, о животных, о демонах и о всякой твари» [Исаак Сирин].

И затем уже от свободы человека, то есть от его сердца и разума – нераздельных – зависит, принять это милосердие или же отвергнуть его.

---

[10] В случае с этой темой мы также позволим себе сослаться на наше эссе [Dell'Asta, 1981].

Список литературы

1. Достоевский, 1972-1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.

2. Исаак Сирин – *Исаак Сирин*. Слова подвижнические. URL: http://www.hesychasm.ru/library/isaaksr/txt47.htm (дата обращения: 15.11.2019)

3. Ламбрехтс, 2017 – *Ламбрехтс А.* Христос чи істина? До витоків Символу віри Ф.М. Достоєвського // Довіра. Гідність. Милосердя. Успенські читання / Упорядник К. Сігов. К.: Дух і Літера, 2017. С. 196-203.

4. Повесть..., 1978 – Повесть временных лет // Памятники литературы древней Руси: Выпуск 01: Начало русской литературы. XI – начало XII века / Сост. Л.А. Дмитриев. Д.С. Лихачев. М.: Художественная литература, 1978. С. 23-279.

5. Соловьёв, 1966-1969 – *Соловьёв В.С.* Три речи в память Достоевского // Соловьёв В.С. Собр. соч.: в 10 т. Брюссель: Жизнь с Богом, 1966-1969. Т. 3. С. 186-226.

6. Сочинения святаго Димитрия... – Сочинения святаго Димитрия митрополита Ростовскаго: в 2-х ч. СПб.: П.П. Сойкин. [б. г.] Ч. 2. 478 с.

7. Тарасова – Тарасова Н.А. Установление текста на основании графологического анализа (на примере черновых рукописей романа Достоевского «Бесы») // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 2(6). С. 191–215.

8. Dell'Asta, 1981 – *Dell'Asta A*. Una parola all'estremità del silenzio. Il Cristo teologico di Dostoevskij // Strumento internazionale per un lavoro teologico. Communio. 1981. № 55. Pp. 71-90.

9. Dell'Asta, 1997 – *Dell'Asta A.* La terribile bellezza di Dostoevskij // Dostoevskij. Milano: Electa, 1997. Pp. 19-30.

10. Dell'Asta, 2012 – *Dell'Asta A.* Dostoevskij e l'al di là della legge e della trasgressione della legge // Forti G. – Mazzucato C. – Visconti A. Giustizia e Letteratura. Milano: Vita e Pensiero, 2012. Pp. 70-83.

11. Givone 1984 – *Givone S.* Dostoevskij e la filosofia. Bari: Laterza, 1984. 169 p.

12. Miłosz, 1991 – *Miłosz Cz.* Dostoevskij e Swedenborg // Dostoevskij e la crisi dell'uomo. Firenze: Vallecchi, 1991. Pp. 307-329.

13. Scanlan 2002 – *Scanlan J.P.* Dostoevsky the Thinker. Ithaca: Cornell University Press, 2002. 272 p.

References

1. Dostoyevskiy F.M. *Poln. sobr. soch.: v 30 t.* [Complete works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

2. Isaac Syrus. *Slova podvizhnicheskie* [Ascetic words]. Available at: URL: http://www.hesychasm.ru/library/isaaksr/txt47.htm (access date: 15.11.2019) (In Russ.)

3. Lambrekhts A. Khristos chi istina? Do vitokiv Simvolu viri F.M. Dostoevs'kogo [Christ or trith?]. *Dovira. Gidnist'. Miloserdia. Uspens'ki chitannia* [Trust. Dignity. Mercy. Uspensky readings], ed. by K. Sigov. Kiev, Dukh i Litera Publ., 2017, pp. 196-203. (In Ukr.)

4. Povest' vremennykh let [Tale of bygone years]. *Pamyatniki literaturi Drevniej Rusi* [Literary monuments of Ancient Rus]. Beginning of the Russian Literature. XI – beginning of the XIIth

century, ed. by L.A. Dmitriev, D.S. Likhachev. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1978, pp. 23-279. (In Russ.)

5. Solov'ev V.S. Tri rechi v pamiat' Dostoevskogo. [Three speeches in memory of Dostoevsky]. *Sobranie sochinenii: v 10 t.* [Complete works: in 10 vols.]. Bruxelles, Zhizn' s Bogom Publ., 1966-1969, vol. 3, pp. 186-226. (In Russ.)

6. *Sochinenya svyatogo Dimitrija mitropolita Rostovskago: v 2 ch.* [Works of saint Dimitry, Metropolitan of Rostov: in 2 parts]. Part 2. St. Petersburg, PP. Sojkin Publ., [s. a.]. 478 p. (In Russ.)

7. Tarasova N.A. Ustanovleniye teksta na osnovanii grafologicheskogo analiza (na primere chernovykh rukopisey romana Dostoyevskogo «Besy») [Critical Study of the Text on the Basis of Graphological Analysis (On the Material of Draft Manuscripts of Dostoevsky's Novel *Demons*)] // Dostoyevskiy i mirovaya kul'tura. Filologicheskiy zhurnal [*Dostoevsky and World Culture. Philological Journal*], 2019, No 2(6), pp. 191–215.8. Dell'Asta A. Una parola all'estremità del silenzio. Il Cristo teologico di Dostoevskij. *Strumento internazionale per un lavoro teologico,* Communio, 1981, № 55, pp. 71-90. (In Italian)

9. Dell'Asta A. La terribile bellezza di Dostoevskij. *Dostoevskij.* Milano, Electa, 1997, pp. 19-30. (In Italian)

10. Dell'Asta A. Dostoevskij e l'al di là della legge e della trasgressione della legge. Forti G. – Mazzucato C. – Visconti A. *Giustizia e Letteratura.* Milano, Vita e Pensiero, 2012, pp. 70-83. (In Italian)

11. Givone S. *Dostoevskij e la filosofia.* Bari, Laterza, 1984. 169 p. (In Italian)

12. Miłosz Cz. Dostoevskij e Swedenborg. *Dostoevskij e la crisi dell'uomo.* Firenze, Vallecchi, 1991, pp. 307-329. (In Italian)

13. Scanlan J.P. *Dostoevsky the Thinker*. Ithaca, Cornell University Press, 2002. 272 p. (In Eng.)

УДК 82.091
ББК 83.3(2РОС=РУС)+83.3.(4)
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-160-173

Александр Таганов

Ф.М. Достоевский и М. Пруст в литературоведении Франции*

Alexandre Taganov

F.M. Dostoevsky and M. Proust in the History of Literature in France

Об авторе: Александр Николаевич Таганов, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет» (Иваново).
E-mail: shishtag@mail.ru

Аннотация: Исследуется восприятие творчества Достоевского через его сопоставление с прустовским художественным наследием. Изучается как писательская трактовка проблемы «Пруст и Достоевский во Франции», так и литературоведческое ее рассмотрение. Анализируются работы таких классиков литературы, как А. Жид, С. Беккет, Н. Саррот. Особое внимание уделяется литературно-критическим исследованиям заявленной темы. Констатируется присутствие в них «писательского стиля» и необходимость учитывать специфику предмета изучения. Отмечено, что сопоставление произведений Достоевского и Пруста спровоцировано самим французским автором. В связи с этим подробно анализируется прустовское восприятие творчества русского писателя, которое во многом обусловило специфику компаративистских работ, посвященных указанным писателям. В основном, они развиваются в двух направлениях. В одном случае сравнительный анализ используется автором исследования для подтверждения собственных идей, которые вписываются в рамки персональной эстетической концепции. В другом – осуществляется развитие тех суждений, которые по поводу произведений Достоевского вы-

* Работа выполнена в рамках проекта «Междисциплинарная рецепция творчества Ф.М. Достоевского во Франции 1968–2018 гг.: филология, философия, психоанализ», поддержанного РФФИ. № 18-012-90011 / The research was carried out with financial support from Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project “Interdisciplinary Reception of F.M. Dostoevsky in France 1968-2018: Philology, Philosophy, Psychoanalysis” No 18-012-90011.

сказывал Пруст, и предпринимается попытка их приложения к прустовскому творчеству с их дальнейшей типологической обработкой, в большей или меньшей мере субъективной, что объясняется разными факторами: научными стратегиями исследователя, масштабом поставленной им задачи, его кругозором, степенью знакомства с творчеством изучаемых писателей. Сделан вывод о сложности данной компаративистской операции, которая заключается в том, что при ее решении следует учитывать многослойное соотношение творческих и идейных позиций Достоевского, Пруста и того, кто их сопоставляет.

Ключевые слова: компаративистика, французское литературоведение, типологические схождения, «новая красота» Достоевского, художественная система Пруста.

Для цитирования: *Таганов А.Н.* Ф.М. Достоевский и М. Пруст в литературоведении Франции // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4(8). С. 160-173

DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-160-173

About the author: Alexander N. Taganov, Doctor of Philology, Professor, Lecturer at the Department of Foreign Literature, Ivanovo State University (Ivanovo).

E-mail: shishtag@mail.ru

Abstract: The article investigates the perception of Dostoevsky's work through its comparison with Proust's artistic heritage. It considers the problem of Proust and Dostoevsky in France both from the standpoint of famous writers' interpretation and of literary criticism. Works by such writers as A. Gide, S. Beckett, N. Sarraute are here analyzed. The author pays special attention to critical studies dedicated to the topic, revealing the presence of an "author's style" and the need to consider their specificity. It is noted that the comparison of Dostoevsky's and Proust's works is provoked by the French author himself. From this point of view, the article analyzes in details Proust's perception of Dostoevsky's literary heritage, which is largely responsible for the specificity of comparative works devoted to these authors. These kind of works follows two main directions. On one hand, authors use comparative analysis in order to confirm their own ideas, fitting them into the framework of a personal aesthetic conception. On the other hand, they develop Proust's judgments about Dostoevsky's works, and attempt to apply them to Proust through typological processing, more or less subjective. Subjectivity in judgments can be explained by different factors: the intentions of the author, his outlook, the scope of his research, and his degree of familiarity with the works of the two writers. The article shows that in this specific case comparative operations are very complicated, as it is necessary to take into account a multilayered system, consisting of the different creative and ideological positions of Dostoevsky, Proust, and the author comparing them.

Key words: comparative studies, French literature studies, typological convergence, Dostoevsky's "new beauty", artistic system of Proust.

For citation: Taganov A.N. F.M. Dostoevsky and M. Proust in the History of Literature in France. *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 4(8), pp. 160-173

DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-160-173

Ф.М. Достоевский – бесспорно, один из самых известных и уважаемых русских писателей во Франции. История знакомства с его творчеством в этой стране уже весьма обширна. Многие аспекты его писательского наследия изучены досконально, а его имя часто используется как важный аргумент в дискуссиях теоретического характера.

Одна из особенностей восприятия творчества Достоевского во Франции заключается в том, что изначально оно, как справедливо отмечает современная исследовательница данной проблемы И. Пантелей, было задано преимущественно литераторами: «И именно эта писательская, доверительная и часто наивная (и порой раздражающая) интонация прижилась во многих книгах о Достоевском, появившихся уже в XX веке» [Пантелей, 2007, с. 251].

Напомним, что точкой отсчета в знакомстве французского читателя с произведениями Достоевского является книга де Вогюэ «Русский роман» («Le roman russe», 1886). Впоследствии о Достоевском писали А. Жид, П. Клодель, Ф. Мориак, Андре Сюарес, Ж.-П. Сартр, А. Камю, С. Беккет, Н. Саррот и др. Естественно, писательское восприятие имеет свою специфику: оно во многом задано личностной творческой стратегией, а творчество иного автора зачастую становится предлогом для выражения личных идей. В этом, например, признавался своим слушателям А. Жид в лекциях, посвященных творчеству Достоевского: «Вы, я думаю, поняли также (о чем я говорил вам с самого начала), что Достоевский часто является здесь для меня только предлогом высказать мои собственные мысли» [Жид, 1994, с. 112].

Нельзя не признать, что эта традиция влияет и на литературоведческий подход к творчеству Достоевского. По мнению И. Пантелей, одним из следствий такого «писательского», личностного стиля становится «не слишком пристальное внимание к коллегам», «минимальное количество ссылок на тех, кто уже не раз пытался ответить на те же самые “проклятые вопросы” о французском Достоевском» [Пантелей, 2007, с. 251].

Еще одна из особенностей французского восприятия Достоевского – введение своего рода посреднического элемента, который помогает внедрению творчества русского классика в пространство французской культуры. А. Жид по этому поводу говорил:

> У нас во Франции в большой чести и в большом ходу формулы. Это один из способов «натурализации» писателя, это дает нам возможность найти для него место в витрине. Французскому уму непременно надо знать, на чем ему остановиться; а потом он уже не чувствует потребности ни вглядываться, ни вдумываться [Жид, 1994, с. 91].

Одним из примеров подобной «натурализации» является сближение имен Достоевского и Пруста.

К настоящему времени существует довольно внушительное число работ, посвященных этой проблеме. Творчество Достоевского уже не раз сопоставлялось с произведениями Пруста как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении [Милешин, 1975; Фокин, 2013; Backès, 1973; Chardin, 1971; Chardin, 1990; Hassine, 2000; M. Pejovic, 1987; Vuaret, 1970].

Совершенно очевидно, что сопоставление творчества Достоевского и автора «Поисков» во Франции во многом спровоцировано особым вниманием Пруста к произведениям русского коллеги по цеху. Таким образом, и в этом случае у истоков оказывается писательский подход со всеми его особенностями, который подхватывается в дальнейшем исследователями и чаще всего развивается в двух направлениях.

С одной стороны, сопоставление творчества Пруста и Достоевского используется для утверждения собственных идей и вписывается в четко очерченные границы персональных концепций. Так, например, для Н. Саррот это повод для размышлений о судьбах романного жанра, а творчество Достоевского и Пруста, наряду с Джойсом и Кафкой – важнейшие вехи на пути его развития. В произведениях Достоевского она видит истоки современного романа, поскольку его герои «производят на нас впечатление людей ирреальных – можно даже сказать, что мы видим их так, словно они прозрачны». Поясняя это наблюдение, Саррот пишет:

> Все дело в том, что его (Достоевского – *А.Т.*) персонажи уже имеют тенденцию стать тем, чем персонажи последующих романов будут становиться во все большей мере, то есть не столько человеческими «типами» во плоти, подобными тем, что мы видим вокруг нас, не теми «типами», своеобразная бесконечная «перепись» которых, кажется, и должна быть главной целью романиста, а простыми опорами, «носителями», вестниками тех порой еще неведомых состояний души, что мы находим в самих себе [Саррот, 2000, с. 178].

По мысли Саррот, Пруст продолжает развивать эту тенденцию:

> Вполне возможно, светский снобизм Пруста, который с упорством маниакального наваждения накладывает отпечаток на всех его персонажей, есть не что иное, как разновидность той же самой навязчивой потребности в проникновении, в слиянии. Но только возникшей и насаждаемой на совершенно иной почве, в парижском

> обществе, утонченном и придерживающемся строго определенных формальностей, существовавшем в Сен-Жерменском предместье в начале нашего века [Саррот, 2000, с. 178-179].

Таким образом, Саррот считает, что творчество Достоевского предвещает художественный мир Пруста, так же как и миры Джойса, Кафки, поскольку у всех у них по-разному выражается единое стремление освободиться от внешних оболочек при создании персонажей для того, чтобы показать причастность индивидуума к универсальным «подпольным» уровням человеческой природы. Вслед за Достоевским, стремящимся проникнуть в глубины человеческой души, они пробиваются к тем пластам существования, которые «примыкают» к универсальному бессознательному, к тому, что Саррот рассматривает как магму «тропизмов», задающих личностное существование.

Еще одно направление в сопоставительном анализе творчества двух писателей представляет собой развитие тех суждений, которые по поводу произведений Достоевского высказывал Пруст, и попытка их приложения к творчеству самого Пруста с их дальнейшей типологической обработкой, в большей или меньшей мере субъективной, что объясняется разными факторами: исследовательскими намерениями автора и масштабом поставленной им задачи, его кругозором, степенью знакомства как с творчеством Пруста, так и Достоевского. В зависимости от этого складывается конечный результат подобных трудов и определяется степень их научной ценности, объективности и достоверности.

Важно отметить, вместе с тем, что цель данного исследования состоит не столько в оценке конкретных работ, посвященных изучаемой проблематике, сколько в попытке определения специфики самого предмета изучения.

Для Пруста Достоевский – творец особого рода. Он привлекает Пруста как автор, осознающий специфическую связь между искусством и жизнью. В «Обретенном времени» имеется эпизод, где причудливо сплетаются реальность историческая и реальность искусства. Речь идет об убийстве Распутина,

> убийстве, на котором, впрочем, с большим удивлением обнаружили сильный отпечаток русскости, во время ужина а-ля Достоевский <...> жизнь до такой степени разочаровывает нас, что в конце концов мы начинаем верить, будто литература не имеет к ней никакого отношения, и с удивлением наблюдаем, как драгоценные мысли, донесенные до нас книгами, выставляются напоказ, не боясь об-

> ветшать, прийти в негодность, выставляются непринужденно, как будто бы так и надо, в нашу повседневную жизнь, и, к примеру, в ужине, в убийстве, в русских событиях непременно есть что-то «русское» [Пруст, 2001, с. 91].

Таким образом, литература и жизнь, по мысли Пруста, находятся в своеобразных взаимоотношениях: художественное творчество открывает смысл и сущность бытия.

Пруст неоднократно обращался к творчеству Достоевского. Среди его литературно-критических работ – набросок отдельной статьи, посвященной Достоевскому; кроме того, его имя упоминается и на страницах романа «В поисках утраченного времени».

Обращает на себя внимание, что во всех случаях, говоря о произведениях Достоевского, Пруст выдвигает на первый план, казалось бы, совершенно случайные и не самые существенные стороны его творчества. Так, в упомянутом наброске статьи он размышляет о «невозможности (для Достоевского – *А.Т.*) побыть одному на протяжении всех четырех лет», которые он провел в тюрьме, о влиянии каторжных работ на становление его «внутренней жизни»; упоминает (без пространных размышлений), о присутствии болезни в его жизни, о сходстве его переписки с бальзаковской, об интеллектуальных рассуждениях относительно смертной казни, об особой роли понятий «преступления» и «наказания» в его творчестве и сравнивает в этой связи Достоевского с Флобером. Наконец, Пруст заключает статью словами, оставшимися без разъяснения, о том, что своеобразие творчества Достоевского заключено в композиции его произведений [Пруст, 1999б, с. 178].

В более развернутом виде суждения о Достоевском представлены в одном из эпизодов пятого тома «Поисков» – в «Пленнице», где рассказчик, выражающий точку зрения автора, беседует с Альбертиной по поводу творчества русского писателя. Однако и здесь Пруст останавливается, казалось бы, на частных деталях художественной системы Достоевского, отмечая наличие в его произведениях особой «новой красоты», проявляющейся в первую очередь в образе женщины, «с ее таинственным выражением лица, обаятельная красота которого может вдруг, как будто до сих пор она играла комедию доброты, стать до ужаса дерзкой (хотя душа ее в глубине остается скорее доброй)» [Пруст, 1999а, с. 449]. Эта красота, по убеждению Пруста, такая же, как у Настасьи Филипповны и у Грушеньки. Кроме того, похожую «новую красоту» у Достоевского Пруст видит и в неодушевленных предметах:

> Но возвратимся к новой красоте, которую Достоевский принес в мир. Подобно тому, как Вермеер является творцом не только души человеческой, но и особого цвета тканей и местностей, так Достоевский сотворил не только людей, но и дома: в «Братьях Карамазовых» дом с его дворником, где произошло убийство, – разве это не такое же чудо, не такой же шедевр Достоевского, как мрачный, вытянувшийся в длину, высокий, поместительный дом Рогожина, где он убивает Настасью Филипповну? Новая, страшная красота дома, новая, сложная красота женского лица – вот то небывалое, что принес Достоевский в мир <...> [Пруст, 1999а, с. 450].

Тематика прустовских наблюдений по поводу произведений Достоевского зачастую почти зеркально отражается в приложении к творчеству самого Пруста во многих работах, где возникает сравнение наследия двух писателей. Однако, как уже отмечалось, часто такое сопоставление производится с произвольных исследовательских позиций, с рассмотрением лишь отдельных разрозненных моментов в творчестве Пруста или Достоевского и их типологических схождений.

Так, в одной из сравнительно недавних книг писателя и издателя Жана-Поля Антовена и его сына профессора философии Рафаэля Антовена, построенной по словарному принципу, в небольшой статье, посвященной роли Достоевского в творчестве Пруста, по сути, названы основные направления в сопоставлении двух писателей, так или иначе обозначенные самим Прустом и далее подвергающиеся субъективной интерпретации. С одной стороны – это сопоставимость внешних обстоятельств: «сходство двойного опыта» – заключенного и больного. С другой – близость их писательских манер: «Естественно, эпилепсия не проявляет себя через те же симптомы, что астма (хотя она тоже – «священная болезнь» [«mal sacré», что во французском языке означает также «падучая болезнь» – *А.Т.*]), и сибирская ссылка не то же самое, что добровольное заточение в жилище на бульваре Осман». И тем не менее, по мнению авторов, Пруст не перестает восхвалять русского писателя, но не того Достоевского, о котором писали Жид или Копо – а того, у которого он нашел особую «квазибихевиористскую романную технику» [Enthoven, 2013, с. 192]. Здесь Антовены ссылаются на слова Пруста об отказе Достоевского в изображении героев от логического порядка их представления, на импрессионизм авторского письма самого Пруста, напоминающего манеру Эльстира, то есть – на то, что отмечал сам Пруст.

«Кроме того, – замечают французские исследователи, – у “великого русского” Пруст позаимствовал метафизику Грехопадения, Прощения,

Поругания, которые явно присутствует в “Поисках”» [Enthoven, 2013, с. 193]. И в этой связи, вполне ожидаемо, упоминается текст Пруста «Сыновьи чувства отцеубийцы» («Sentiments filiaux d’un parricide», 1907), который в большей степени, по мысли Антовенов, мог бы быть соотнесен со славянским романом, чем с фрейдистской традицией.

Еще один характерный пример интерполяции идей Пруста в критический текст и их приложения к творчеству самого Пруста – размышления С. Беккета в его эссе «Пруст» (1931):

> За хронологией Пруста крайне сложно уследить, события развиваются судорожно, а его персонажи и темы, хотя они, казалось бы, подчиняются почти безумной внутренней необходимости, представлены с замечательным, вызывающим в памяти Достоевского, презрением к пошлости правдоподобного сцепления фактов. (Импрессионизм Пруста вернет нас к Достоевскому) [Беккет, 2009, с. 55].

Поясняя свою мысль, Беккет пишет:

> Под его импрессионизмом я подразумеваю не-логическое изложение им явлений в порядке и полноте их восприятия, до того как, искаженные рассудком, они станут звеньями причинно-следственной цепи. Пример такого импрессиониста – художник Эльстир: он отображает то, что видит, а не то, что, как он знает, ему следует видеть. Так он вводит городские мотивы в море и морские мотивы в город, с тем чтобы передать собственное интуитивное чувство их однородности.

В этой связи Беккет вспоминает шопенгауэровское определение художественного метода как «созерцание мира, независимое от принципов разума» и на этом основании снова возвращается к творчеству русского писателя:

> В этом смысле Пруста можно сравнить с Достоевским, который представляет своих персонажей, не объясняя их. На это можно возразить, что он только и делает, что «объясняет своих персонажей». Однако его объяснения экспериментальны, а не показательны. Он объясняет их, чтобы они предстали такими, какие они есть, – необъяснимыми. Он от них отговаривается [Беккет, 2009, с. 58-59].

Более поздний пример подобных интерполяций в той или иной степени можно найти в книгах М. Пейовича, Дж. Хассин, К. Хаддад-Вотлинг и других. Так, в книге итальянца Джованни Маккиа «Ангел ночи» [Macchia, 1993], перевод которой вышел в издательстве Галлимар в 1993 году, автор интересно рассуждает о сложной судьбе Пруста, вынужденного творить в одиночном затворе своей комнаты, погруженной в сумрак, поскольку только так он мог приблизиться к ясному осознанию трагической сути жизни. В этой связи Маккиа обращает внимание на один из эпизодов «Поисков», где автор говорит о «Ночном дозоре» Рембрандта, вспоминает слова Пруста, сравнивающего русского писателя с голландским художником, и в этой связи рассуждающего о фантастическом карнавальном характере персонажей Достоевского:

> Все эти беспрестанно появляющиеся у него шуты. Все эти Лебедевы, Карамазовы, Иволгины, это призрачное шествие представляет собою более фантастическую породу людей, чем та, какую мы видим в «Ночном дозоре» Рембрандта. Герои Достоевского фантастичны именно так, как фантастичны герои Рембрандта, благодаря одинаковому освещению, сходству в одежде, и, по видимости заурядны. Но эти образы полны глубокой жизненной правды, и создать их мог только Достоевский. Сначала кажется, что таких шутов не существует, как не существует некоторых персонажей античной комедии. И вместе с тем, сколько в них открывается подсмотренных в жизни душевных качеств! [Пруст, 1999a, с. 452-453].

Безусловно, во всех отмеченных работах, как и во многих других, присутствуют интересные наблюдения. Вместе с тем, в них часто проявляется одна из основных проблем в сопоставлении творчества Пруста и Достоевского. Сложность данной компаративистской операции заключается в том, что при ее решении следует учитывать многослойное соотношение творческих и идейных позиций Достоевского, Пруста и того, кто их сопоставляет. Приоритет здесь, бесспорно, – за позицией Пруста. От того, насколько она учитывается, насколько далеко отдаляется от нее исследователь, зависит успех сопоставления.

При этом важно сознавать, что отдельные, как кажется на первый взгляд, разрозненные высказывания Пруста о русском писателе, разбросанные по разным текстам, имеют общую концептуальную основу, точно так же, как все его художественное творчество, начиная с ранних текстов сборника «Утехи и дни», имеет единое мировоззренческое основание.

Сам Пруст всегда очень бережно и осторожно относился к трактовке творчества Достоевского. В «Пленнице» автор заявляет: «Меня раздражает торжественная манера, в какой говорят и пишут о Достоевском»; добавляя, что сам плохо знает его творчество [Пруст, 1999a, с. 453]. По этой причине он отказал в свое время Жаку Ривьеру, который просил его написать о Достоевском для журнала «Новое французское обозрение». Однако при всем том Пруст чувствовал Достоевского лучше многих.

Кажущаяся незначительность примеров, иллюстрирующих понятие «новая красота» у Достоевского, обманчива. Прустовское понимание художественного наследия русского писателя основывается на его представлениях о сущности и о смысле творчества. В полной мере значение слов «новая красота» по отношению к произведениям Достоевского раскрывается в контексте рассуждений Пруста об искусстве. Один из признаков истинного искусства для него – это своеобразный изоморфизм на уровне композиции, проявляющийся в повторяемости фрагментов, персонажей, образов, деталей.

«Великие писатели, – говорит Пруст, – создавали всегда только одно произведение или, вернее, преломляли в различной среде одну и ту же красоту, которую они вносили в мир» [Пруст, 1999a, с. 447]. Так, Вагнер, создав на основании одного фрагмента оперную тетралогию, должен был испытать восторг, подобный тому, который, очевидно, охватил Бальзака, когда тот понял, что «его книги станут еще прекраснее, если их объединить в один цикл, где персонажи будут появляться снова и снова» [Пруст, 1999a, с. 187]. Этот восторг Пруст объясняет тем, что речь в данном случае идет о единстве, которое родилось «по вдохновению, а не по искусственному требованию определенного тезиса» [Пруст, 1999a, с. 188]. Воплощением такого рода творческого порыва в романе Пруста становятся однотипные музыкальные фразы его персонажа – композитора Вентейля, которые автор сравнивает с «геометрией каменотеса» [Пруст, 1999a, с. 448] в романах Т. Гарди, проявляющейся через повторение описаний каменных глыб, с «ощущением высоты» у Стендаля, «связанным с духовной жизнью» [Пруст, 1999a, с. 448] и реализующимся через повторение сходных образов: «возвышенности, где Жюльен Сорель находится в заключении; башни, наверху которой заперт Фабриций; колокольни, где аббат Бланес занимается астрологией и откуда Фабрицию открывается чудный вид» [Пруст, 1999a, с. 449].

Во всех указанных случаях Пруст говорит об изоморфности искусства истинного художника, обусловленной причинами особого рода. Назойливое повторение внешне дискретно расположенных фрагментов, деталей для Пруста – свидетельство наличия глубинного жизненного тока, отличаю-

щегося постоянством и связанного с бытием «внутреннего я» художника. Важно, что проявление его, однако, постоянно «прерывается» вторжением «внешнего» существования, приобретает форму «intermittences du Coeur». Настойчиво снова и снова возникающие фрагменты одной художественной системы – знаки, указывают на присутствие этой внутренней реальности, имплицитно выводят нас к ней.

«У Достоевского, – пишет Пруст, – я набредаю на удивительно глубокие колодцы <...>» [Пруст, 1999а, с. 452] («Chez Dostoievsky je trouve des puits excessivement profonds, mais sur quelques points isolés de l'âme humaine» [Proust, 1954, c. 379]). Провалы в «неимоверно глубокие колодцы человеческой души, которые, однако, в определенной степени обособлены друг от друга» или «обособлены от человеческой души» – глубины бытия, зияния, обнаруживающие глубинную первооснову существования, – вот чем привлекает Достоевский Пруста. Отсюда его интерес к метасюжетным, метаповествовательным моментам в творчестве русского писателя, внимание к деталям, фрагментам общего, через которые выказывает себя универсальное, вневременное (к «композиции», как это называет Пруст). Достоевский привлекает Пруста как автор, сознающий наличие внутреннего потока жизни, ощущающий так же, как и сам французский писатель, свою причастность к нему.

Рассуждения Пруста носят интермедиальный характер. «Перебои бытия» могут проявляться в разных искусствах, различными способами. Поэтому в единый ряд ставятся писатели, художники и музыканты. Возвращаясь к упоминанию Прустом творчества Рембрандта, которое встречается в работе Маккиа, отметим, что оно как раз идет вслед за словами о «Глубоких колодцах». Как известно, Рембрандт нарушает привычные каноны, отвергая, прежде всего, статику портрета. Люди у него даны в движении из темного общего фона, они двигаются к светлому плану. Кроме того, он изображает на полотне «необязательных», странных героев. Пруст ценит Достоевского за то же движение персонажей от темного жизненного основания к его прояснению, даже если это не вполне удается. Собственно, Пруст здесь прикладывает на Достоевского сетку своих собственных представлений о творчестве (которые затем использует в своих рассуждениях Маккиа).

Для прояснения творческой позиции Пруста важен и часто упоминаемый в различных работах диалог Альбертины и Марселя, где героиня выслушивает рассуждения рассказчика о сходстве Достоевского и госпожи де Севинье:

> Госпожа де Севинье, как и Эльстир, как и Достоевский, вместо того, чтобы в своем рассказе придерживаться законов логики, то есть

> начинать с повода, сначала показывает следствие, создает ошеломляющее нас неверное представление. Так Достоевский показывает своих персонажей, их действия не менее обманчивы, чем эффекты Эльстира, у которого море как будто бы в небе. Впоследствии мы, к крайнему своему изумлению, узнаем, что этот неискренний человек очень хороший, или наоборот [Пруст, 1999а, с. 451].

Важно, что при сопоставлении Прустом французской писательницы и Достоевского возникает временная инверсия: «C'est comme le côté Dostoïevsky de Mme Sevigné» («Это своего рода сторона Достоевского у госпожи де Севинье» [Proust, 1954, c. 378]. К сожалению, перевод в русском издании искажает истинное значение фразы: «Это у Достоевского от госпожи де Севинье» [Пруст, 1999а, с. 451]). Нарушая традиционный хронологический сопоставительный принцип, Пруст развивает свою излюбленную идею о существовании единого художественного гения, проявляющегося в разных творцах. Он подчеркивает его вечный вневременной характер. В работе «Против Сент-Бева» автор представляет собирательный образ великого поэта, который, по его мнению, «в сущности испокон веков один, и чья прерывистая, но столь же долгая, как у человечества, жизнь в этом веке обрела свои жестокие и мучительные часы, которые мы называем: жизнь Бодлера, часы его труда и просветленности; которые мы называем: жизнь Гюго». В этот же ряд Пруст ставит Жерара, Жамма, Шатобриана, Бальзака, Расина, Паскаля, Рёскина, Метерлинка. Несмотря на разнообразие, уверен он, их голоса, слагаются, «в стройный "единый, как тень и свет", хор, они могли бы понять друг друга, если бы составные этого единства знали друг друга, их голоса "перекликаются" в наших сердцах, вобравших их в себя и узнающих себя в них» [Пруст, 1999б, с. 80]. Важно, что в приведенном отрывке Пруст использует слова из бодлеровских «Соответствий», которые в оригинале звучат следующим образом: «une ténébreuse et profonde unité» – голоса сливаются в рамках «смутного и глубокого единства», единого жизненного основания, где действует принцип соответствий.

«Сторона Достоевского госпожи де Севинье» породила «сторону Достоевского у Пруста» или, скорее, следуя прустовской логике, «сторону Пруста Достоевского». Таким образом, перед исследователем проблемы «Пруст – Достоевский» в качестве одной из главных задач оказывается преодоление своей «стороны» в пользу «стороны Пруста» в творчестве Достоевского.

Список литературы

1. Беккет, 2009 – *Беккет С.* Пруст // Беккет С. Осколки. М.: Текст, 2009. С. 7-63.

2. Жид, 1994 – *Жид А.* Лекции в зале Vieux Colombier // Жид А. Достоевский; Эссе. Томск: Водолей, 1994. 288 с.

3. Милешин, 1975 – *Милешин Ю.А.* Марсель Пруст о Достоевском // XXVII Герценовские чтения: науч. докл. Л.: ЛГПИ, 1975. № 16. Литературоведение. С. 149-155.

4. Пантелей, 2007 – *Пантелей И.* Достоевский и его французские читатели // Достоевский и XX век: в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 2. С. 25-272.

5. Пруст, 1999а – *Пруст М.* Пленница. СПб.: Амфора, 1999. 527 с. (В поисках утраченного времени).

6. Пруст, 1999б – *Пруст М.* Против Сент-Бёва: статьи и эссе. М.: ЧеРо, 1999. 224 с.

7. Пруст, 2001 – *Пруст М.* Обретенное время. СПб.: Амфора, 2001. 382 с. (В поисках утраченного времени).

8. Саррот, 2000 – *Саррот Н.* Эра подозрения // Саррот Н. Тропизмы. Эра подозрения. М. Полинформ-Тальбури, 2000. 448 с.

9. Фокин, 2013 – *Фокин С.Л.* Фигуры Достоевского во французской литературе XX века. СПб.: РХГА, 2013. 396 с.

10. Backès, 1973 – *Backès J.-L.* Le Dostoïevski du narrateur // Cahiers Marcel Proust. Paris: Gallimard, 1973. (Nouvelle sér.; № 6: Etudes proustiennes, № 1). Pp. 95-107.

11. Chardin, 1990 – *Chardin Ph.* L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne: Dostoïevski, James, Svevo, Proust, Musil. Genève: Droz, 1990. 206 p.

12. Chardin, 1971 – *Chardin Ph.* Proust, lecteur de Dostoïevski // Les Lettres romanes. 1971. № 2. Pp. 119-152; № 3. Pp. 231-269.

13. Enthoven, 2013 – *Enthoven J.-P.* et R. Dictionnaire amoureux de Marcel Proust. Paris: Plon/Grasset, 2013. P. 192

14. Haddad-Wotling, 1995 – *Haddad-Wotling K.* L'illusion qui nous frappe : Proust et Dostoïevski: une esthétique romanesque comparée. Paris: Champion,1995. 581 p.

15. Hassine, 2000 – *Hassine J.* Proust à la recherche de Dostoïevski. Paris: Ed. Nizet, 2000. 172 p.

16. Macchia, 1993 – *Macchia G.* L'Ange de la nuit. Paris: Gallimard, NRF, 1993. 225 p.

17. Pejovic, 1987 – *Pejovic M.* Proust et Dostoïevski: étude d'une thématique commune. Paris : Ed. Nizet, 1987. 419 p.

18. Proust, 1954 – *Proust M.* A la recherche du temps perdu. Paris: Gallimard, 1954. T. 3. 1324 p. (Bibliothèque de la Pléiade).

19. Vuarnet, 1970 – *Vuarnet J.-N.* Sous le signe des hiérogliphes: Proust, Dostoïevski et le nouveau roman // Europe. 1970. № 496/497. Pp. 229-232.

References

1. Bekket S. Prust [Proust]. Bekket S. *Oskolki* [Shards]. Moscow, Text Publ., 2006, pp. 7-63. (In Russ.)

2. ZHid A. Lektsii v zale Vieux Colombier [Lectures in the hall of the Vieux Colombier]. ZHid A. *Dostoevskij; Ėsse* [Dostoevsky; Essays]. Tomsk, Vodolej Publ., 1994. 288 p. (In Russ.)

3. Mileshin U.A. Marsel Prust o Dostoevskom [Marcel Proust about Dostoevsky]. *XXVII Gertsenovskie chteniya: nauch. dokl.* [27th Gertzen Readings: a scientific paper]. Leningrad, LGPI Publ., 1975, № 16, Literaturovedenie [Literary theory], pp. 149-155.(In Russ.)

4. Pantelej I. Dostoevskij i ego frantsuzskie chitateli [Dostoevsky and his French readers]. *Dostoevskij i XX vek: v 2 t.* [Dostoevsky and the 20th century: in 2 vols.]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2007, vol. 2, pp. 250-272. (In Russ.)

5. Prust M. *Plennitsa* [Prisoner]. Sankt-Peterburg, Amfora Publ., 1999. 527 p. (V poiskakh utrachennogo vremeni [In search of lost time]). (In Russ.)

6. Prust M. *Protiv Sent-Bëva: stati i ėsse* [Against Sainte-Beuve: articles and essays]. Moscow, CHeRo Publ., 1999. 224 p. (In Russ.)

7. Prust M. *Obretennoe vremia* [Time retrieved]. Sankt-Peterburg, Amfora Publ., 2001. 382 p. (V poiskakh utrachennogo vremeni [In search of lost time]). (In Russ.)

8. Sarrot N. Ėra podozrenija [The era of suspicions]. Sarrot N. *Tropizmy. Ėra podozrenija* [Tropisms. Era of suspicion]. Moscow, Polinform-Talburi Publ., 2000. 448 p. (In Russ.)

9. Fokin S. L. *Figury Dostoevskogo vo frantsuzskoj literature XX veka* [Dostoevsky's images in the French literature of the XX century]. Sankt-Peterburg, RXGA Publ., 2013. 396 p. (In Russ.)

10. Backès J.-L. Le Dostoïevski du narrateur. *Cahiers Marcel Proust.* Paris, Gallimard, 1973 (Nouvelle sér.; № 6: Etudes proustiennes, № 1), pp. 95-107. (In French).

11. Chardin Ph. *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne: Dostoïevski, James, Svevo, Proust, Musil.* Genève, Droz, 1990. 206 p. (In French).

12. Chardin Ph. Proust, lecteur de Dostoïevski. *Les Lettres romanes,* 1971, № 2, pp. 119-152; № 3, pp. 231-269. (In French).

13. Enthoven J.-P. et R. *Dictionnaire amoureux de Marcel Proust.* Paris, Plon/Grasset, 2013. 729 p. (In French).

14. Haddad-Wotling K. *L'illusion qui nous frappe: Proust et Dostoïevski: une esthétique romanesque comparée*. Paris, Champion,1995. 581 p. (In French).

15. Hassine J. *Proust à la recherche de Dostoïevski.* Paris, Ed. Nizet, 2000. 172 p. (In French).

16. Macchia G. *L'Ange de la nuit.* Paris, Gallimard, NRF, 1993. 225 p. (In French).

17. Pejovic M. *Proust et Dostoïevski: étude d'une thématique commune*. Paris, Ed. Nizet, 1987. 419 p. (In French).

18. Proust M. *A la recherche du temps perdu.* Paris, Gallimard, 1954. T. 3. 1324 p. (Bibliothèque de la Pléiade). (In French).

19. Vuarnet J.-N. Sous le signe des hiérogliphes: Proust, Dostoïevski et le nouveau roman. *Europe,* 1970, № 496/497, pp. 229-232. (In French).

УДК 82+316.728
ББК 83+71.1
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-174-201

Ольга Деханова

Прочесть Ф.М. Достоевского глазами его современников. Один из аспектов современных комментариев

Olga Dekhanova

Reading F.M. Dostoevsky Through the Eyes of His Contemporaries. One Aspect of Modern Commentaries

Об авторе: Ольга Алексеевна Деханова, кандидат фармацевтических наук (Москва).
E-mail: Dh369@yandex.ru

Аннотация: Писатель обращается к читателю на культурно-историческом языке своей эпохи. Это общение построено во многом на свойстве человеческого сознания трансформировать слова в зрительные образы. Это свойство, в свою очередь, позволяет писателю передавать читателю информацию посредством визуальных и эмоциональных образов. Основу этой образности составляют: привычный читателю предметно-бытовой мир, элементы этикета, обычаи повседневной жизни, известные или обсуждаемые события, литературные публикации и прочие реалии культурной жизни эпохи. Они составляют тщательно продуманные декорации описываемых событий и отражают авторскую оценку как сюжета, так и характера персонажей.

Каждое новое поколение читает одни и те же книги другими глазами, заменяя исчезнувшие или забытые культурные реалии элементами современного им мира. Это объясняет появление всевозможных форм «современных прочтений» известных классиков XIX века. Однако, если читатель все-таки хочет прочесть произведения Достоевского глазами его современников, то сделать это без специальных комментариев почти невозможно.

Настоящая статья посвящена выявлению различий между восприятием текстов Достоевского его современниками и современным прочтением. Рассмотрен ряд примеров использования культурного языка XIX века и некоторые недостатки современных комментариев: лафит и сотерн в гастрономической культуре XIX века; история, реальность и роль образа старинной московской церкви в романе «Подросток»; комментарии по поводу персоналий, упомянутых в каллиграфических упражнениях князя Мышкина; происхождение лексемы «Обдорск» в романе «Братья Карамазовы» и очевидное для современников Достоевского указание на принадлежность монашка к старообрядческой вере.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, культура, комментарии.

Для цитирования: *Деханова О.А.* Прочесть Ф.М. Достоевского глазами его современников. Один из аспектов современных комментариев // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4(8). С. 174-201

DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-174-201

About the author: Olga A. Dekhanova, Doctor of Pharmaceutical Sciences (Moscow).

E-mail: Dh369@yandex.ru

Abstract: The writer addresses the reader in the cultural and historical language of his era. The communication is built largely on the property of human consciousness to transform words into visual images. This property, in turn, allows the writer to convey information to the reader through visual and emotional images. The basis of this imagery is: the object-everyday world familiar to the reader, elements of etiquette, the customs of everyday life, known or discussed events, literary publications and other realities of the cultural life of the era. They constitute carefully thought-out scenery of the events described and reflect the author's assessment of both plot and characters.

Each new generation reads the same books with different eyes, replacing disappeared or forgotten cultural realities with elements of the modern world. This fact explains the appearance of all kinds of «modern readings» of 19th century classics. However, if the reader still wants to read Dostoevsky's works through the eyes of his contemporaries, he hardly can do it without special comments.

This article is devoted to the identification of the differences between the perception of Dostoevsky's texts by his contemporaries and modern readings. Examples of the use of the cultural language of the 19th century and some problems of modern comments are here presented, such as Lafitte and Sauternes in the gastronomic culture of the XIX century; history, reality and the role of the image of the old Moscow church in the novel *The Adolescent*; comments on the personalities mentioned in the calligraphic exercises in the novel *The Idiot*; the origin of the lexeme «Obdorsk» in the novel *The Brothers Karamazov* and the obvious indication for Dostoevsky's contemporaries that the monk belongs to the Old Believers.

Key words: F.M. Dostoevsky, culture, commentary.

For citation: Dekhanova O.A. Reading F.M. Dostoevsky through the Eyes of His Contemporaries. One Aspect of Modern Commentaries. *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 4(8), pp. 174-201

DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-174-201

Среди изобилия всевозможных форм современных комментариев к произведениям Ф.М. Достоевского есть один аспект, почти не затронутый вниманием современных исследователей – особенности диалога автора с современными ему читателями. Что понимали, чувствовали, видели в текстах Ф.М. Достоевского читатели XIX века.

Почему это интересно? Прежде всего, потому что диалог писателя с читателем всегда происходит на стыке личного и общекультурного. И если рассматривать личное как основное содержание, то общекультурное – это форма изложения. То есть, основа коммуникативной системы есть совокупность бытовых реалий, устоявшихся знаний, «литературных штампов», обсуждаемых событий, культурных традиций, общепринятых норм поведения и прочих деталей, связанных с определенной исторической эпохой.

Функции бытовых реалий («Всякий художник говорит на вещном “языке” своей эпохи») подробно исследовал А.П. Чудаков [Чудаков, 1992, с. 47]. Он, в частности, отмечал, что передача информации посредством создания у читателей четких визуально-эмоциональных ощущений и образов составляет одну из личностных особенностей творческого стиля Достоевского. А для того чтобы определенная вещь исполняла не только характерологические функции, но и выражала авторское отношение, «пространство вокруг слова, обозначающего предмет, заполнено не уточняющими “живописательными” словами того же предметного характера, но лексикой эмоционально-оценочной», – отмечал А.П. Чудаков, приводя в качестве примера описание интерьера в «Подростке»: «Направо находилась комната Версилова, тесная и узкая, в одно окно; в ней стоял *жалкий* письменный стол, на котором валялось несколько неупотребляемых книг и забытых бумаг, а перед столом *не менее жалкое* мягкое кресло, со сломанной и поднявшейся вверх углом пружиной, *от которой часто стонал Версилов и бранился...* В гостиную входили из коридора, который оканчивался входом в кухню, где жила кухарка Лукерья, и когда стряпала, то чадила пригорелым маслом на всю квартиру *немилосердно...*» [Чудаков, 1992, с. 95].

Рассмотренные А.П. Чудаковым функции вещного мира в художественной прозе можно в полной мере отнести и ко всем перечисленным выше культурно-историческим реалиям.

Точное использование Достоевским какой-либо художественной детали для характеристики персонажа или ситуации способно вызы-

вать у читателя такой же точный визуальный образ, с тем же эмоциональным наполнением. Не оформленное еще словесно понимание.

Главное условие, при котором читатель видит и ощущает именно то, что хотел сказать автор – это одинаково понимаемые автором и читателем культурные свойства (характеристики) объекта, будь то, например, предмет интерьера или одежды, известный литературный персонаж или историческая персоналия, обсуждаемое в газетах событие, топографическая деталь и множество прочих деталей, позволяющих Достоевскому «до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение» [Достоевский, 1972-1990, т. 18, с. 80].

В восприятии наших современников тексты Достоевского изобилуют вышедшими из обихода предметами, малоизвестными или забытыми историческими событиями и персоналиями, приметами культурных традиций XIX века.

Конечно, можно прочесть роман, не отвлекаясь на непонятные детали. Мысль, выраженная в слове, тоже имеет свою неоспоримую ценность. Цветущие маки на картине Клода Моне восхищают своей цветовой гаммой и безукоризненной композицией. Но вы не ощутите запахи, не услышите звуки живой природы, если никогда ранее не оказывались в подобном месте, если визуальный образ не вызывает у вас эмоционально пережитое ощущение. Всё то же самое происходит и с литературным текстом. «Говорящая» деталь Достоевского делает плоскую картинку объемной.

Если вы все-таки хотите не только понять, но пережить, если вы не готовы отказать себе в удовольствии в полной мере насладиться живым языком автора, то освоение культурного языка эпохи становится решительно необходимым.

Можно поискать необходимую информацию в интернете. Это результативный, но не самый простой путь. Логичнее обратиться к существующим комментариям. Но и здесь есть проблемы. Отдельные, включенные в различные сборники статьи не всегда доступны любопытному читателю, а комментарии в 30-ти томном академическом издании сочинений Ф.М. Достоевского далеко не всегда учитывают культурный контекст.

Так, например, в романе «Униженные и оскорбленные» на одном из богато накрытых Александрой Семеновной столах «красовались три бутылки: сотерн, лафит и коньяк, – бутылки елисеевские

и предорогие» [Достоевский, 1972-1990, т. 3, с. 330]. Комментарии весьма немногословны в отношении диковинного в советское время заграничного алкоголя: «Лафит – красное французское вино, производится вблизи г. Бордо; сотерн – белое французское сухое вино, производится там же» [Достоевский, 1972-1990, т. 3, с. 537]. Общая и абсолютно ничего не проясняющая информация. Если мы обратимся, например, к пьесам Островского, то увидим, что в то время практически все сословия, от мелкого чиновника до купца-миллионщика, знают о винах больше, чем большинство наших современников. Достоевский, светский человек, гурман, прекрасно понимал статус этих дорогих, утонченных, аристократических вин и неоднократно использовал их как элемент гастрономического антуража[1]. Особенности производства сотерна, совершенно уникального явления в линейке белых вин, объясняют не только его вкусовые качества, но и стоимость. Это «вино не для всех» никогда не было массовым. Иерархическая вершина сотерна – великое вино Франции, знаменитое Шато д'Икем. Оно не только украшает претенциозное застолье в доме Маслобоева, но совершенно точно соответствует театральной декоративности в античных традициях русского «эпикурейства» последнего ужина мальчика-самоубийцы в романе «Бесы».

Не менее интересно и упоминание Достоевским лафита, роскошного красного вина из округа Медок в регионе Бордо. Любимое вино Людовика XV благодаря коммерческому проекту семьи Ротшильдов стало самым популярным вином в России во второй половине XIX века. Это дорогое вино (6-8 рублей за бутылку), полагалось пить из специальных небольших граненых рюмок – лафитников. В романе «Униженные и оскорбленные» лафит (дорогой, от Елисеева) – общепонятный знак вычурного гастрономического изобилия в доме Маслобоева. А скромный ужин повествователя в ресторане с князем скрашен, в качестве гастрономического эквивалента гордой бедности, рюмкой лафита и половиной рябчика. И совершенно уже замечательно характерологическое упоминание лафита в «Записках из подполья»: «Я пил с горя лафит и херес стаканами. <...> Мне вдруг захотелось оскорбить их всех самым дерзким образом и потом уйти» [Достоевский, 1972-1990, т. 5, с. 145]. «Лафит стаканами» передавал читателям эмоциональное состояние героя лучше,

[1] Подробнее об этом см. [Деханова, 2009, с. 164].

чем все последующие словесные пояснения [см.: Деханова, 2009, с. 164-165; Деханова, 2013, с. 331-332].

Говоря об утраченных культурно-исторических реалиях, не могу не упомянуть об одной интересной версии, объясняющей отпечаток египетской царицы в образе Настасьи Филипповны. Она (версия) вполне согласуется с общепризнанной ролью «Египетских ночей» Пушкина в создании Достоевским образа своей героини и, возможно, была причиной его обращения к известному произведению.

Теперь мало кто знает, что в начале 30-х годов XIX века на самых престижных торговых улицах Москвы, Петербурга и Парижа появились торговые заведения Джузеппе Дациаро. Он специализировался на продаже различных открыток и картин, видовых и портретных, напечатанных в лучших типографиях. В 40-х годах в лавках Дациаро всеобщее внимание приковывал к себе портрет Клеопатры. Об этом портрете в письме к другу известный московский журналист, бытописатель, сотрудник журнала «Москвитянин» Иван Тимофеевич Кокорев писал в июле 1843 года: «Ты не можешь представить себе, что это за картина! Я по целым часам любовался ею у Дациаро. Это – неземная красота, о которой нам, смертным, не позволено мечтать. Глядя на нее, я верил стихам Пушкина (в “Египетских ночах”), когда Клеопатра вызывает всех ценою жизни купить ее любовь» [Кокорев, 1959, с. 243-244]. Вероятно, Достоевский тоже видел этот портрет у Дациаро в Москве или Петербурге. И это стало важной характерологической деталью повествования. Это объясняет, почему знакомство читателей с Настасьей Филипповной начинается с упоминания портрета и заканчивается портретным описанием (бледное лицо, черные глаза, сверкающие как раскаленные угли). Ее царственное появление с высоко поднятой головой на крыльце дома обращает всеобщее негодование толпы в восторг: «Княгиня! За такую княгиню я бы душу продал! – закричал какой-то канцелярист. “Ценою жизни ночь мою!..”» [Достоевский, 1972-1990, т. 8, с. 492].

И если, судя по письму И.Т. Кокорева, портрет Клеопатры так будоражил впечатлительных москвичей и, вероятно, не оставил равнодушными жителей Петербурга, то можно предположить, что постоянное упоминание портрета в связи с Настасьей Филипповной, подкрепленное авторским указанием на известное произведение А.С. Пушкина, вызывало у большинства читателей Достоевского отчетливый визуально-эмоциональный образ.

Полагаю, приведенные примеры показывают, насколько важен и интересен взгляд на тексты Достоевского глазами его современников, как «работали» те или иные бытовые реалии при создании образов – медиаторов авторской мысли.

Этот аспект комментариев имеет свои трудности. И не только информационного порядка. Самое сложное – избежать субъективного фактора, свойственного современному исследователю, опирающемуся на колоссальный массив проведенных исследований творческого наследия писателя. Основной методологический принцип обсуждаемого нами направления состоит в жестком соблюдении двух основных критериев, отвечающих на вопросы: насколько это было общеизвестно и понимаемо, и как это связано с развитием и смыслом сюжета.

Кроме того, следует иметь в виду, что к художественным текстам Ф.М. Достоевского нельзя подходить как к документально-историческому источнику. Он избегал деталей, требующих у читателей специальных знаний, но при этом, как отмечал Г.А. Федоров, «при всей безудержности фантазии писателя, он всегда опирается на реальный бытовой материал» [Федоров, 2004, с. 256]. Хотя подробные топографические указания, события, персоналии могут в итоге оказаться той самой «фантастической реальностью», литературно-творческим законом, о котором Достоевский писал Юлии Федоровне Абаза [см.: Достоевский, 1972-1990, т. 30_1, с. 192].

Так, исследуя московский мир Достоевского, Г.А. Федоров отмечал замечательное совмещение им московской и петербургской топографий с вкраплениями сюжетов из детских воспоминаний [Федоров, 2004, с. 254-260]. Это касается, прежде всего, истории «дома со ступенями», дома Куманиных на Ордынке, ставшим в «петербургском» романе «Идиот» домом Рогожина.

Личные воспоминания, опирающиеся на реальный бытовой материал, обретали силу художественного образа. Читателям было неведомо, что, например, на Ваганьковском кладбище в Москве «существовала могила некоей Настасьи Филипповны Рогожиной» [Федоров, 2004, с. 257]. Только москвичам было понятно, что «институты», до которых шел по жаре Аркадий (в романе «Подросток») за двумя дамами «с хвостами», так его раздражавшими, были Александровский и Екатерининский институты возле Мариинской больницы. Все это было лишь художественным оформлением повествования.

«Топография романов совпадает с действительностью иногда до мельчайших подробностей», – отмечал Г.А. Федоров. И эти провокационные подробности заставляют искать прототипы.

Вот, например, после безобразного происшествия в игорном доме униженный и озлобленный Аркадий в сумеречном забытьи вдруг услышал, «что звонят у Николы, в красной церкви напротив Тушара, – в старинной московской церкви, которую я так помню, выстроенной еще при Алексее Михайловиче, узорчатой, многоглавой и «в столпах» [Достоевский, 1972-1990, т. 13, с. 270]. Относительно этого места сказано также, что «Тушар жил в захолустье, и из окон видна была застава» [Достоевский, 1972-1990, т. 13, с. 99].

Г.А. Федоров приводит реальный адрес пансиона: он действительно располагался в захолустье, до 1833 года – на Селезневке везле церкви Пимена Нового, а с 1833 года – на Новослободской, «близ Тюремного замка» [Федоров, 2004, с. 91]. «В конце той же Новослободской улицы на расстоянии версты от дома Драшусова стояла Дмитровская (Миусская) застава. Ее обелиски и кордегардии были видны из боковых окон бельэтажа и с балкона мезонина» [Федоров, 2004, с. 94].

Подробности описания церкви провокационны – указаны и название, и ее внешний вид, и местоположение, и приблизительное время строительства.

Комментарии к академическому изданию поясняют: «В описании этой церкви, вероятно, отразились впечатления московского детства Достоевского. Церковь XVII в. (церковь Пимена Нового) находилась рядом с пансионом Н.И. Драшусова (Сушарда), где в 1833 г. мальчик Достоевский был приходящим учеником <...> Однако описание больше соответствует церкви Николы в Столпах, находившейся в Армянском переулке, недалеко от дома родственников Достоевского, Куманиных (см.: Г. Федоров. Драшусовы и “пансионишко Тушара”. ЛГ, 1974, 17 июля, № 29)» [Достоевский, 1972-1990, т. 17, с. 382-383].

Позволю себе не согласиться с приведенным комментарием, целиком опирающимся на исследования Г.А. Федорова. При всем моем безграничном уважении к его чрезвычайной скрупулезности в отношении архивных данных, он всегда оставался живым, увлекающимся исследователем. Уважая его личное мнение, предлагаю свой взгляд на возможный прототип «старинной московской церкви».

Упомянутая церковь Пимена Нового ничем, кроме местоположения (возле пансиона), не подходит к приведенному в тексте описанию.

Церковь Николы в Столпах имеет серьезное преимущество – она многоглавая, достаточно узорчатая и располагалась неподалеку от дома Куманина близ Покровки. При этом термин «столпы» рассматривался Г.А. Федоровым как скрытое топографическое указание на название урочища Столпы близ Покровки. Эта величественная богатая церковь, соотнесенная с «жалким “пансионишком” француза», должна была подчеркивать социальное неравенство безродного ребенка [Федоров, 2004, с. 95-96].

Однако указанная Г.А. Федоровым церковь Николы в Столпах на Покровке, пятиглавая, с высокой узорчатой шатровой колокольней, имеет своего архитектурного двойника – церковь Николы в Пыжах (1647-1657) на Большой Ордынке, и тоже возле дома Куманиных. Кроме того, термин «столпы», именно в закавыченном, как у Достоевского, виде, не мог быть для читателей четкой указующей деталью, так как в то время был обычен для историко-архитектурных описаний. «Столпы» в значении «башни» составляли неотъемлемую часть шатровой архитектуры XVI – первой половины XVII веков. Классический образец старинной, красной, многоглавой, узорчатой церкви «в столпах» – это храм Покрова на Рву (храм Василия Блаженного, 1555-1560 гг.). В 1653 году патриарх Никон запретил строительство шатровых церквей как несоответствующих «церковному чину». Взамен их был рекомендован «освященный пятиглавый чин». Правда, сразу после запрета по его личному указу был выстроен Воскресенский собор Новоиерусалимского монастыря, многоглавый, «в столпах», шатровый, необычайно узорчатый. Таким образом, почти все время царствования Алексея Михайловича пятиглавые церкви господствовали повсюду как единственно возможный тип [Горностаев, 1917, с. 66-84].

Замечательными образцами церковной архитектуры этого периода считаются и красная узорчатая церковь Покрова Пресвятой Богородицы в Филях (1693-96), где проводил лето Достоевский, и старинная красная церковь Казанской Божьей Матери в Сущеве, освященная во имя Николая Чудотворца во времена Алексея Михайловича (1625), неподалеку от Мариинской больницы, и красная узорчатая тринадцатиглавая Успенская церковь на Покровке (1696-1699), о которой писала в своих воспоминаниях Анна Григорьевна: «Федор Михайлович чрезвычайно ценил архитектуру этой церкви и, бывая в Москве, непременно ехал на нее взглянуть» [Достоевская, 1981, с. 138].

Таким образом, церквей, подходящих в общих чертах под данное в тексте описание и каким-то образом связанных с Достоевским, много. Каждая из них могла бы стать предметом для исследования. Но, повторяю, не надо путать художественное с документальным.

Полагаю, что эта церковь – «фантастическая реальность», общепонимаемый визуальный образ небольшой старинной церкви, а добавление к изображению звука оживляет его до совершенства. Именно небольшой, так как речь идет о глубоко личных переживаниях подростка, связанных с матерью, а не о проблемах социального неравенства.

Видение подростка начинается со звука: «Колокол ударял твердо и определенно по одному разу в две или даже в три секунды, но это был не набат, а какой-то приятный, плавный звон» [Достоевский, 1972-1990, т. 13, с. 270]. Это тот редкий случай, когда Достоевский использует подробное и узнаваемое описание звука для создания определенного эмоционального образа. Не он, а сам читатель произносит слово «благовест». «Предвечернее солнце льет косые свои лучи», «приятный, плавный звон» – всё это погружает в печально-задумчивую атмосферу. Читая это описание, я неожиданно вспомнила романс «Вечерний звон». Текст песни, написанный Иваном Козловым по мотивам известного стихотворения Томаса Мура, был опубликован в альманахе «Северные цветы» на 1828 год. Вскоре он был положен на музыку А. Алябьевым и в начале 30-х годов стал чрезвычайно популярным в салонах Москвы и Петербурга. Возможно даже, что Достоевский слышал его в детстве на домашних музыкальных вечерах и использовал в романе этот звуковой ряд, создающий определенное настроение. Это всего лишь предположение, но как созвучен текст романса эмоциональному состоянию подростка! Звук колокола, трижды возникающий в его воспоминаниях, напоминает ему о первом жизненном опыте осознанного раскаяния в своих поступках. Самое мучительное детское воспоминание, стыд перед матерью, становится ключом к осознанию постыдности своих поступков. Исключительно точная иллюстрация нравственного взросления подростка.

Примером реальности фантастического может служить и известная сцена каллиграфического опыта князя Мышкина в доме Епанчиных. Наиболее обсуждаемая историческая персоналия этого эпизода – игумен Пафнутий.

В комментариях к роману со ссылкой на справочник Павла Михайловича Строева [Строев, 1877, с. 868-869] лаконично и без каких-либо пояснений утверждается, что «речь идет об основателе Авраамиевой чухломской верхней пустыни на реке Виге» [Достоевский, 1972-1990, т. 9, с. 431]. Эта ссылка, собственно, и провоцирует исследователей на поиски того самого, настоящего Пафнутия, чье имя одиннадцать раз повторяется в тексте эпизода.

Кстати, в финале романа «старенькая благообразная, вся сгорбленная и в черном, повязанная платочком, служанка», живущая при матери Рогожина, вдруг обретает имя, многократно повторяемое – Пафнутьевна [Достоевский, 1972-1990, т. 8, с. 504-505]. Но это не вызывает у исследователей такого жгучего интереса, как пресловутый игумен.

Г.А. Федоров, например, утверждал, что речь идет об основателе Боровского монастыря святом Пафнутии Боровском, особо почитаемом в семье деда Ф.М. Достоевского, Ф.Т. Нечаева [Федоров, 2004, с. 85-86]. А Г.Н. Крапивин в свою очередь указывает на некоторые персоналии Смутного времени [Крапивин, 2014, с. 145-151].

Однако до сих пор ни одному из исследователей не удавалось сложить все упомянутые в тексте биографические подробности игумена в единое целое, обнаружить некую общеизвестную персоналию и ответить на вопрос, как этот Пафнутий связан со смыслом эпизода. Вполне вероятно, что упомянутый игумен – это фантастический персонаж, до того соприкасающийся с реальным, что мы верим в возможность его существования.

Многократность повтора имени игумена объясняется просто. Это совершенно замечательный элемент психологического портрета Лизаветы Прокофьевны.

«Вы совершенный ребенок во всем, <...> несмотря на то что вы в таких летах» – определяет суть ее характера князь Мышкин и она тут же полностью с ним соглашается: «всё совершенная правда: я ребенок и знаю это» [Достоевский, 1972-1990, т. 8, с. 65]. «Я давеча, пред вашим приходом, рассердилась и представилась, что ничего не понимаю и понять не могу. Это со мной бывает; точно ребенок» [Достоевский, 1972-1990, т. 8, с. 49].

И неудивительно было рассердиться, когда генерал, стремясь избежать нежелательных вопросов по поводу своего стремительного бегства, сознательно использует князя, сообщая генеральше «прямо и без приготовления», «что этот последний в роде князь Мышкин,

о котором она уже что-то слышала, не больше как жалкий идиот и почти что нищий» [Достоевский, 1972-1990, т. 8, с. 44].

Цель достигнута, и Лизавета Прокофьевна начинает «представляться», отвечая на каждую реплику недоуменным вопросом, повторяя его слова. В том числе и имя игумена.

Генерал:

> – Я <...> хотел попросить проэкзаменовать его, все-таки хорошо бы узнать, к чему он способен.
>
> – Про-эк-за-ме-но-вать? – протянула генеральша и в глубочайшем изумлении.
>
> – Я имел в виду обласкать его и ввести к нам.
>
> – Ввести к нам? <...>
>
> – И вдобавок дитя совершенное, с ним можно еще в жмурки играть.
>
> – В жмурки играть? Каким образом?
>
> – Ах, maman, перестаньте представляться, пожалуйста, – с досадой перебила Аглая [Достоевский, 1972-1990, т. 8, с. 45].

Почти убегая, генерал сообщает о каллиграфической пробе: «Игумен Пафнутий руку приложил».

> – Пафнутий? Игумен? <...> куда вы и какой там Пафнутий? <...> [Обращаясь к князю] – ну, что там! Ах да: ну, какой там игумен?
>
> – Игумен Пафнутий, – отвечал князь внимательно и серьезно.
>
> – Пафнутий? Это интересно; ну, что же он? [Достоевский, 1972-1990, т. 8, с. 46]

После подробного рассказа князя она обращается к Аглае: «запомни: Пафнутий, или лучше запиши, а то я всегда забываю». И с чисто детской непосредственностью: «Впрочем, я думала, будет интереснее» [Достоевский, 1972-1990, т. 8, с. 46].

Ровно то же самое происходит на даче в Павловске, когда раздосадованная Лизавета Прокофьевна «представляется», что ничего не может понять о «рыцаре бедном».

Это то, что касается многократности упоминания имени игумена.

Остается вопрос – почему именно Пафнутий. Случайный выбор имени из каких-то неведомых нам личных воспоминаний? Ни Г.А. Федоров, ни Г.Н. Крапивин не обнаружили каких-либо общеизвест-

ных исторических персоналий, имеющих непосредственное отношение к развитию сюжета. Поэтому позволю себе всего лишь дополнить имеющиеся версии еще одним Пафнутием.

Возможно, упоминание этого имени связано с детскими впечатлениями о посещениях Троице-Сергиевой лавры. Там, на южной стороне, у подножия холма располагается Пафнутьев сад [Любецкий, 1877, с. 107].

По преданию, сад был вскопан и засеян самим преподобным Сергием, так как неподалеку, несколько выше по склону, стояла его келья. Преподобный как простой трудник возделывал монастырскую землю «огородного ради зелиа».

Сад Троице-Сергиева монастыря был издавна одним из лучших монастырских садов России. Его изображение встречается на иконах, картинах, фотографиях прошлых веков. Название «Пафнутьев сад» впервые упоминается в конце XVIII века. По одной из версий сад назван митрополитом Московским и священно-архимандритом Лавры Платоном (Левшиным) по имени терпеливого и трудолюбивого садовника монаха Пафнутия.

С именем игумена связано обсуждение русской палеографии, отсылающее читателей к «погодинскому изданию». Комментарии академического издания указывают на изданный М.П. Погодиным в 1840-41 годах альбом «Образцы славяно-русского древлеписания», тетради 1 и 2. Категорическое утверждение, что «Достоевскому запомнился 18-й образец из второй тетради (единственный в альбоме пример подписанного документа)» [Достоевский, 1972-1990, т. 9, с. 431], на наш взгляд не обосновано. Кто видел этот корявый автограф святителя Митрофания на указанном 18-ом образце, искренне удивится фразе князя: «Они превосходно подписывались, все эти наши старые игумены и митрополиты, и с каким иногда вкусом, с каким старанием! Неужели у вас нет хоть погодинского издания, генерал?» [Достоевский, 1972-1990, т. 8, с. 29]. Обратите внимание, князь ссылается не на конкретное, а «хоть», «хотя бы» погодинское издание как некий общеизвестный сборник древних шрифтов.

По этому поводу у Г.А. Федорова есть очень интересное замечание: «Перед отъездом в Петербург в мае 1837 года <…> Ф. Достоевский мог видеть цензурированный И.М. Снегиревым, с которым он был знаком через деда Котельницкого, только что вышедший “Русский исторический альбом на 1837 год”». В альбоме М.П. Погодиным были собраны каллиграфические образцы, начиная от подписи дьяка

XIV в. и кончая автографами знакомых М.Ф. и В.М. Котельницких – митрополита Платона, М.М. Хераскова, П.И. Страхова, Н.М. Карамзина...» [Федоров, 2004, с. 85-86].

Кроме «Русского исторического альбома на 1837 год» М.П. Погодин издал еще и «Русский исторический альбом на 1853 год».

Таким образом, упоминание в тексте «погодинского издания» – это всего лишь ссылка на серию общеизвестных читателям альбомов с образцами каллиграфических автографов, не имеющая никакого отношения к идентификации личности Пафнутия.

За личным интересом Достоевского к древним шрифтам стоят, вероятно, его детские воспоминания о своем наставнике, двоюродном деде, Василии Михайловиче Котельницком. Профессор Московского Университета В.М. Котельницкий был членом Общества истории и древностей российских, имел прекрасную библиотеку старопечатных и рукописных книг и был дружен с известным историком И.М. Снегиревым, цензором «погодинского издания».

Еще одна фраза из каллиграфической пробы князя Мышкина – это «Усердие все превозмогает». Комментарии академического издания относят ее к тексту памятной медали в честь графа П.А. Клейнмихеля, а кроме того указывают, что «в контексте данного эпизода изречение это служит прежде всего характеристикой генерала Епанчина и иллюстрирует проницательность Мышкина (отметим кстати, что Клейнмихель был в чине генерал-адъютанта). Вероятно, Достоевскому напоминало об этой фразе постоянное чтение за границей Герцена, который обращался к ней часто, как и к фигуре Клейнмихеля» [Достоевский, 1972-1990, т. 9, с. 431].

Петр Андреевич Клейнмихель – государственный деятель немецкого происхождения, пользовавшийся особым расположением Аракчеева и императора Николая I, имевший репутацию льстеца и казнокрада, получивший прозвище «Клейнмихель-Дворецкий» за восстановление Зимнего дворца после пожара, жестко обличенный в стихотворении Некрасова «Железная дорога» за строительство дороги буквально на костях рабочих и не отмеченный никакими особыми талантами. Его автограф – сочетание угловатых линий с широкими крылатыми росчерками. О нем ли с таким восхищением говорил князь Мышкин: «Это шрифт русский, писарский или, если хотите, военно-писарский. <...> круглый шрифт, славный, <...> с замечательным вкусом. Каллиграф не допустил бы этих росчерков, или, лучше сказать, этих попыток расчеркнуться, вот этих недоконченных

полухвостиков, – замечаете, – а в целом, посмотрите, оно составляет ведь характер, и, право, вся тут военно-писарская душа проглянула: разгуляться бы и хотелось, и талант просится, да воротник военный туго на крючок стянут, дисциплина и в почерке вышла, прелесть!» [Достоевский, 1972-1990, т. 8, с. 29]?

За этим круглым, славным, с замечательным вкусом, шрифтом явно кроется иная, хорошо известная читателям, персоналия. Это единственный из пяти каллиграфических образцов, в котором князя восхищает не шрифт как таковой, а характер автора росчерка. Сам афоризм «Усердие всё превозмогает!..» с известным продолжением «Бывает, что усердие превозмогает и рассудок» указывают на общеизвестную литературную маску – Козьму Пруткова. Парадоксальность этой личности всегда была объектом пристального внимания Ф.М. Достоевского.

Получив кое-как домашнее образование, Козьма Прутков начал служить по военному ведомству, но большую часть жизни провел на государственной службе. Его перу принадлежат как всевозможные «правительственные проекты», так и произведения самой изящной словесности. Вот оно, замечательное сочетание военно-писарской души, не обремененной излишним образованием, с литературными талантами. Графологический портрет известной литературной маски.

Термин «графология» возник только в 70-х годах XIX века. Но еще в середине 70-х XVIII века И.В. Гете обсуждал с И.К. Лафатером, известным исследователем физиогномики, взаимосвязь почерка и характера человека[2].

А в рукописных черновиках Достоевского помимо геометрических и архитектурных фрагментов, фантастических объектов и лиц встречаются отдельные слова, старательно выведенных разными шрифтами. Как размышления о характере персонажа.

Позволю себе привести еще один пример взаимодействия личного и общекультурного в диалоге писателя с читателем.

---

2 С Иоганном Каспаром Лафатером Гете находился в оживленной переписке уже с августа 1773 года. Он помогал ему в работе над его известнейшим трактатом «Физиогномические фрагменты». Последователи Лафатера успешно сочетали физиогномику с френологией. Создателем френологии был австрийский доктор медицины Фрац Йозеф Гааль. Поскольку в то время медицина не располагала достаточными знаниями в области исследования мозга, френология опиралась в основном на данные физиогномики. Об интересе Достоевского к «в то время бывшей в ходу системе Галла» писал в своих воспоминаниях С.Д. Яновский [Яновский, 1990, с. 239].

Речь пойдет о таинственном захожем монашке в романе «Братья Карамазовы».

Захожий монашек, «инок шныряющий и проворный, с превеликим ко всему любопытством» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 155], с «быстрыми, любопытными, хотя несколько и испуганными» глазками [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 152-153], пришел «“от святого Сильвестра”, из одной малой обители Обдорской на дальнем Севере» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 151].

В 30-ти томном собрании сочинений отсутствуют какие-либо комментарии относительно происхождения монашка.

Причина его появления в монастыре понятна. С превеликим любопытством он вникает во все происходящее в монастыре, чтобы сделать непростой выбор между духовным опытом старчества Зосимы и строгим обрядособлюдением отца Ферапонта.

В черновых набросках к роману Достоевский планировал ввести в качестве персонажей враждебных старцу монахов, постника и полуюродивого [Достоевский, 1972-1990, т. 15, с. 200]. В окончательной редакции их заменило одно лицо – отец Ферапонт [Достоевский, 1972-1990, т. 15, с. 607]. Этот «полуюродивый» наделен характерными, узнаваемыми чертами поведения юродивых, описанных И.Г. Прыжовым в книге «26 московских лжепророков, дур и дураков» [Достоевский, 1972-1990, т. 15, с. 531-532]. Приведенные И.Г. Прыжовым описания манеры поведения, стилистики речи реальных персоналий Достоевский использовал, например, при создании образа Семена Яковлевича в романе «Бесы». В романе «Братья Карамазовы» защемленный Лизой Хохлаковой пальчик – возможный отголосок описанного И.Г. Прыжовым одного из известных «чудес» Ивана Яковлевича Корейши: одной смоленской барыне Корейша помог исцелить палец, который врачи намеревались ампутировать, но женщина решила воспользоваться табаком от Ивана Яковлевича, и палец удалось спасти.

Одна из характерных речевых особенностей юродивых – говорить непонятно, витиевато, ставить собеседника в тупик нелепым, загадочным вопросом или ответом. Именно это и происходит в начале беседы пытливого монашка и отца Ферапонта.

На вопрос «откулева занесло?» монашек почтительно отвечает: «Из малой Обдорской обители, от святого Селивестра» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 152]. «“– Бывал у твоего Селивестра. Живал. Здоров ли Селивестр-от?” Монашек замялся» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 153].

Что смутило монашка? Какую несуразность в упоминании Ферапонтом «Селивестра из Обдорской обители» могли увидеть современники Достоевского?

Начнем с историко-топографического указания в тексте. С поиска той самой «малой Обдорской обители на дальнем Севере».

Обитель, согласно словарю Владимира Даля – «община, монастырь, общежитие». То есть нам надо найти в Обдорске или его окрестностях небольшой монастырь, связанный с именем святого Селивестра.

Отдаленность и труднодоступность Обдорска (нынешнего Салехарда), расположенного в низовьях Оби в 1500 верстах на север от Тобольска – одна из причин скудности исторических сведений о нем. Более-менее достоверные факты о первых попытках обращения в православную веру местных жителей датируются XVIII веком. В 1853 году на месте старого острога была образована Обдорская православная миссия. Летом на лодках, зимой на нартах, с раскладными походными церквами, миссионеры объезжали отдаленные кочевья. Регулярные отчеты миссионеров Святейшему Синоду и постепенное освоение этого сурового края положили начало его систематическому изучению и описанию.

Этот пустынный городок был небогат на события, представляющие интерес для широкого круга читателей. Сведения о нем публиковались лишь в специальных исторических, этнографических, археологических изданиях. Исторических личностей, из отчетов которых пытливый современник Достоевского мог бы узнать об освоении этого сурового края, не так уж много.

Это, например, один из сотрудников Румянцевского кружка[3], Александр Михайлович Ратшин. В 1852 году в Москве вышло его «Полное собрание исторических сведений о всех бывших в древности и ныне существующих монастырях и примечательных церквах в России». Из 7 монастырей Тобольской губернии только один был расположен на берегу Оби, приблизительно на полпути между Обдорском и Тобольском. Это Кондинский Троицкий мужской монастырь: «Тобольская губерния. Монастыри ныне существующие Кондинский, или Кодский-Троицкий – муж., 3-го класса. В 240 вер-

[3] Румянцевский кружок был неформальным объединением историков, археографов и филологов, сложившимся вокруг графа Н.П. Румянцева в 1818-26 годах. В состав кружка входило более 200 человек. Члены кружка осуществляли поиск и копирование исторических источников для их публикации, издание трудов по истории, покупали старопечатные книги и рукописи.

стах от уездного города Берёзова, на берегу реки Оби, при впадении в неё речки Кондушки. Находится под управлением архимандрита. Основан в 1652 г. В нём соб. церковь Живоначальной Троицы с приделами Казанской Богородицы и Николая Чудотворца. К ведомству сей обители принадлежит Троицкая пуст. муж., в 27 верстах от города Ялуторовска, в которой церковь Живоначальной Троицы с приделом Николая Чудотворца» [Ратшин, 1852, с. 521-523].

Этот монастырь упоминается в путевых заметках Ипполита Иринарховича Завалишина «Описание Западной Сибири»: «Оставив за собой пустынный Обдорск и драматический Берёзов[4], достигли мы после трудного и утомительного плавания вверх по этой громадной Оби села Кондинского. Здесь, по грамоте царя Алексея Михайловича и по ходатайству пятого архиепископа Сибирского Симеона, построен в 1657 г. Свято-Троицкий мужской монастырь для проповеди св. евангелистов остяцкому народу. Каменная церковь этой обители (самой дальней на Крайнем Севере во всей Западной Сибири) живописно высится над Обской пучиной. Этот монастырь находится в 800 верстах от Тобольска и в центре, так сказать, всех инородческих племён Тобольской губернии» [Завалишин, 1862, с. 306-307].

В то время монастырь этот имел вид весьма плачевный: возле двух полузаброшенных церквей появилась маленькая монастырская община. Жизнь монастыря поддерживал лишь перевод туда вместе со всем имуществом братии Березовского Воскресенского монастыря, ликвидированного из-за малолюдства.

Кондинский монастырь, бытовые зарисовки малолюдного Обдорска, оживающего только во время сезонных ярмарок, и многие другие исторические и этнографические сюжеты сохранились до наших дней в прекрасном альбоме «От Тобольска до Обдорска» Михаила Степановича Знаменского, 1862 года издания[5].

[4] История Березова, действительно, может считаться вполне «драматической» и в наше время. Поселение было основано в конце XVI века как Березовский острог. Тяжелый климат (летом изнурительная жара, пропитанная болотными испарениями, зимой сорокаградусные морозы) сделал Березов местом ссылки государственного значения. В XVIII веке в этом гиблом, безлюдном месте закончилась политическая карьера светлейшего князя Александра Меньшикова, князя Алексея Долгорукова с семьей, графа Остермана. В XIX веке сюда ссылали декабристов, в начале XX века – революционеров. Из Березова, с этапа, бежал сосланный в Обдорск Лев Троцкий. В 30-х годах XX века сюда потянулись бесконечные вереницы репрессированных: немцев с Поволжья, раскулаченных крестьян, политических ссыльных.

[5] Отцом М.С. Знаменского, художника, писателя, этнографа, автора мемуаров о декабристах, был Стефан Яковлевич Знаменский, Стефан Омский, духовник декабристов, отбывавших ссылку в Кургане, Ялуторовске и Тобольске, настоятель омского Воскресенско-

И, конечно, главный источник информации – это историко-этнографические статьи Николая Алексеевича Абрамова – одного из крупнейших исследователей Сибирского края.

После завершения преподавательской деятельности в Тобольском духовном училище он с 1853 года служил столоначальником в I отд. Главного управления Западной Сибири в Омске. В 1854 году он переехал в Семипалатинск в связи с назначением его на должность советника хозяйственного отделения областного управления. Помимо своих непосредственных обязанностей, он продолжал историко-этнографические исследования Сибири. С середины 1850-х годов его статьи по политической и общественной истории Сибири регулярно печатаются в «Записках Географического Общества» и в «Тобольских губернских ведомостях».

Учитывая, что эта газета была одним из очень немногих доступных Достоевскому печатных изданий, можно с уверенностью говорить, что и имя сибирского этнографа, и его статьи по истории сибирской церкви были хорошо известны Достоевскому.

В «Описаниях Березовского края», опубликованных в 1857 году в «Записках Императорского русского географического общества» Н.А. Абрамов неоднократно упоминает Обдорск, в том числе и относительно его духовного управления: «По духовному ведомству Берёзовский край зависит от Духовного правления в Березове и разделяется на два “благочиния”, одно из их, которое начинается от Березова к северу и заключает 5 деревянных церквей, четыре из которых расположены по Оби, в том числе и в Обдорске. Кроме сих церквей, в селе Кондинском, при реке Оби находится мужеский миссионерский монастырь с каменною церковью, основанный в 1656 г.» [Абрамов, 1857, с. 342-343].

Деревянная церковь в Обдорске, первая, о которой есть документальные свидетельства, – это церковь во имя святого Василия Великого, выстроенная в середине XVIII столетия. В декабре 1750 года митрополит Тобольский и Сибирский преосвященный Сильвестр благословил ее освящение и разрешил «отправлять в ней божественную службу» [Строев, 1877, с. 318].

Свидетельств, что он когда-либо по какой-либо надобности посещал далекий, малонаселенный Обдорск нет.

го собора с 1853 года. Был лично знаком со многими известными людьми своего времени, в том числе и с Ф.М. Достоевским, М.А. и Н.Д. Фонвизиными.

Таким образом, ни в одном из источников по истории этого края нет указаний на существование в Обдорске ни большой, ни малой монастырской обители. И не только святой Селиверст, но даже митрополит Сильвестр никогда не ступали по этой пустынной земле.

Поскольку топографическая документалистика оказалась очередной «фантастической реальностью» Достоевского, обратимся к упомянутой персоналии. В «Житиях святых» святителя Дмитрия Ростовского имя Сильвестр упоминается всего трижды: житие святого отца нашего Сильвестра, папы Римского, память преподобного Сильвестра Печорского, жившего в XII веке и почивающего нетленно в ближней Антониевой пещере, и, наконец, память преподобного отца нашего Сильвестра Обнорского (ум. 25 апреля 1379 года).

Преподобный Сильвестр Обнорский получил иноческое пострижение от преподобного Сергия Радонежского и после прохождения послушаний в Троицкой обители, по благословению преподобного Сергия, отправился искать уединения на дальний северо-восток и остановился на берегах реки Обноры. Здесь, в дремучем лесу, вдали от жилья, он устроил себе келью. Но со временем его место было открыто, и к подвижнику стали приходить поселяне для душеспасительных бесед и духовных советов.

Трудами преподобного и собравшейся около него братии был построен деревянный храм во славу воскресения Христа Спасителя. Там, возле созданного им храма, было погребено его тело.

По смерти преподобного стали совершаться чудеса при его гробе, так что с течением времени преподобного Сильвестра стали чтить как чудотворца в ближних и отдаленных местах.

Воскресенская обитель неоднократно подвергалась разорению, но её история продолжалась вплоть до закрытия во время секуляризации церковных земель 1764 года, когда соборный храм был превращен в приходскую церковь.

Возрождение Воскресенской обители началось в 1825 году. На месте старых деревянных построек был выстроен большой каменный храм на средства купца Кадетова, получившего исцеление от мощей преподобного Сильвестра. А в 1860 году сохранившаяся с XVII века рукопись о 23 чудесах при гробе преподобного Сильвестра пополнилась новыми чудесными знамениями. По свидетельству настоятеля храма и нескольких прихожан, крышка гроба преподобного Сильвестра сама собой отворилась, так что стало видно нетленное тело святого и распространилось благоухание [Братановский, 1902, с. 20-35].

Описание этого события и других чудес, происходивших у его гроба, регулярно публиковалось в Ярославских и Вологодских епархиальных ведомостях за 1860-70 годы. Кроме того, один из известнейших в то время исследователей церковной истории и археологии Сергей Константинович Смирнов, опубликовал в журнале «Душеполезное чтение» (1861, № 11) статью «Преподобный Сильвестр, игумен Обнорский, чудотворец». В 1884 году это сочинение было издано отдельной книгой.

Но, кроме общеизвестных и обсуждаемых событий, связанных с топонимом «Обнора» есть и личный для Ф.М. Достоевского фактор. Как известно из воспоминаний А.М. Достоевского, ежегодно в начале лета семья отправлялась в Троицкую лавру [Достоевский, 1999, с. 50]. В XIX веке совершающие этот путь паломники обязательно посещали расположенный неподалеку старинный Хотьковский женский монастырь, для поклонения чудотворным мощам родителей преподобного Сергия, святым Кириллу и Марии, чтобы получить их родительское благословение «честнаго супружества и попечения о чадех доброго образа». Место, где располагался этот древний монастырь, имело название Обнорская гора.

Вероятно, эти детские воспоминания легко откликнулись на активно обсуждаемые в 60-х годах чудеса о нетленных мощах Сильвестра Обнорского.

Замена топонима «Обнорский» на «Обдорский» могла быть вполне сознательной. Название далекого, ничем не примечательного сибирского поселения ничего не говорило читателям, но его фонетическая схожесть с названием места, связанного с именем известного и обсуждаемого чудотворца, создавало вполне отчетливый образ и понимание, о ком идет речь. Утверждение отца Ферапонта, что он якобы живал у давно умершего святого, само по себе выглядело странно. Но именно это фонетическое созвучие персонифицировало упомянутого Селивестра. Абстрактная истина стала живой картинкой.

На этом можно было бы поставить точку, если бы не еще одна замечательная подробность диалога отца Ферапонта и монашка.

На вопрос отца Ферапонта «Како соблюдаете пост?» монашек, переходя на совершенно иную стилистическую форму речи, начинает подробно рассказывать: «Трапезник наш по древлему скитскому тако устроен…» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 153]. Далее следует раскавыченная цитата из июльского номера журнала «Русская

старина» за 1878 год[6]. Автор этой публикации – Аполлон Федорович Можаровский. В июльском номере был помещен цитируемый Достоевским «Скитский трапезник или годовой круг скитской трапезы» [Можаровский, 1878, № 7, 464], а в предыдущем, июньском номере – «Стих о разорении раскольничьих скитов» [Можаровский, 1878, № 6, с. 342-345].

Как сказано в авторском примечании к публикациям, оба документа были случайно найдены А.Ф. Можаровским «в одной из старопечатных книг, отобранных у раскольников во время разорения нижегородских скитов в 1853 и след. годах и переданных местною консисториею в распоряжение Нижегородской семинарии в качестве пособия при преподавании миссионерских наук против раскола. К открытию в феврале 1875 г братства св. Креста в Нижнем Новгороде – со специальной целию спасительного действования на раскольников – мне поручено было составить подробную опись раскольническим книгам, хранившимся в семинарской библиотеке, для передачи оных в библиотеку братства» [Можаровский, 1878, № 6, с. 344-345].

Керженские скиты – это группа старообрядческих скитов, образовавшихся на территории Нижегородской губернии в конце XVII – начале XVIII веков. Большинство из них было расположено на реке Керженец, отсюда и возникло их обобщенное название.

События, о которых упоминает А.Ф. Можаровский, связаны с распоряжением Николая I от 10 июня 1853 года о «постепенном упразднении скитов, монастырей, кладбищенских заведений и прочих противузаконных раскольнических сборищ» [Варадинов, 1863, с. 651].

Распоряжение это было подготовлено по результатам работы, проведенной в 1840-х годах специальной негласной комиссией Министерства внутренних дел, созданной по распоряжению Николая I, с целью собрать подробнейшие сведения по всем вопросам, касающимся старообрядчества во всех губерниях Российской империи. Отчеты этой комиссии представлены в изданной в 1863 году «Истории распоряжений по расколу» Николая Васильевича Варадинова.

[6] В библиотеке Ф.М. Достоевского имелись полные подшивки журнала за 1876-78 гг. «*Д* упоминает *РСт* в “Братьях Карамазовых” как один “из сборников наших древностей”, из которых он мог почерпнуть картины мрачного времени крепостного права (*ПСС*, 14, 221); он ссылается в подготовительных материалах к *ДП за 1876 г*, на воспоминания, в частности о И.Н. Скобелеве, опубликованные в *РСт* в 1876 г. (№ 11) (см.: *ПСС*, 24, 290,499)» [Библиотека Ф.М. Достоевского, 2005, с. 206].

В отчетах чиновников министерства приводились статистические данные, из которых следовало, что до трети русского населения были старообрядцами и что «раскол пережил эпоху фанатизма и время политического своего направления; теперь он вступил в третью пору своего развития и образовал государство в государстве» [Варадинов, 1863, с. 646]. Представители купечества и крупных промышленников, приверженцы старой веры, держали в своих руках существенный сектор экономики России, и возвращение к жестким мерам в отношении раскольников представляло собой очевидный конфликт политических и экономических интересов.

Новый этап во взаимоотношениях государства и старообрядчества начался после утверждения в 1864 году императором Александром II «Правил» о старообрядцах, легализовавших ряд старообрядческих толков, лояльных к светской власти, и прекративших массовые гонения, происходившие при императоре Николае I. Это в свою очередь вызвало массовое появления в печати первых легальных изданий старообрядческих сочинений, серьезных исследований и трудов по истории раскола в России, обширную журнальную полемику.

После возвращения Достоевского в Петербург из Твери начинается его активная писательская и редакторская деятельность. С живейшим вниманием он следит за новыми книжными изданиями, в том числе и по теме старообрядчества. Давний интерес Достоевского к приверженцам старой веры окончательно сформировался во время его сибирской ссылки. Бескрайние просторы от Обдорска до расположенной на юго-западе от Тобольска Исетской провинции были исторически сложившимися центрами старообрядчества. И неудивительно, что эта тема постоянно возникает в статьях, письмах, художественных произведениях Достоевского.

В комментариях к 30-титомному изданию (не говоря уж о более поздних многочисленных исследованиях) представлен широкий обзор упоминаний о старообрядцах самого разного толка практически во всех крупных произведениях, от «Хозяйки» до «Братьев Карамазовых». В описании личной библиотеки писателя значатся все основные, наиболее обсуждаемые в то время издания [Библиотека Ф.М. Достоевского, 2005, с. 261, 267-268, 282]. В этой описи, однако, отсутствуют сочинения А.П. Щапова, хотя одна из его книг отмечена в счете на имя Достоевского магазина А.Ф. Базунова [Библиотека Ф.М. Достоевского, 2005, с. 11]. Прекрасная, по словам Анны Григорьевны, библиотека Достоевского была частично распродана

во время их заграничного путешествия П.А. Исаевым, а ее опись отсутствует.

Учитывая особый интерес Достоевского к теме старообрядчества, уверена, что он не мог обойти вниманием упомянутый выше сборник Н.В. Варадинова «История распоряжений по расколу», содержащий уникальный фактологический материал. Некоторые события и наблюдения из этого сборника прослеживаются в произведениях Достоевского.

Так, например, в повести «Вечный муж» о Наталье Васильевне Трусоцкой говорится: «По сравнению самого Вельчанинова, она была как “хлыстовская богородица”, которая в высшей степени сама верует в то, что она и в самом деле богородица, – в высшей степени веровала и Наталья Васильевна в каждый из своих поступков» [Достоевский, 1972-1990, т. 9, с. 26-27]. Имя героини – говорящее. В начале 40-х годов XIX века была известна «хлыстовка Ульяна Васильева из Костромской губернии, почитаемая тамошними хлыстами богородицей». Она «ежегодно бывала в Москве, где среди тамошних хлыстов почиталась богородицей, и даже народом названа хлыстовской богиней» [Варадинов, 1863, с. 620].

Или, например, Миколка из романа «Преступление и наказание», одержимый «душеспасительной» идеей старообрядцев – пострадать безвинно, чтобы обрести царствие небесное. «А известно ли вам, – говорит о нем Порфирий Петрович, – что он из раскольников, да и не то, чтоб из раскольников, а просто сектант; у него в роде бегуны бывали. <...> Знаете ли, Родион Романыч, что значит у иных из них “пострадать”? Это не то чтобы за кого-нибудь, а так просто “пострадать надо”; страдание, значит, принять, а от властей – так тем паче» [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 347-348]. В сборнике Н.В. Варадинова приведена чрезвычайно схожая по мотиву и способу исполнения история: «Помещичий крестьянин Тамбовской губернии убил топором другого крестьянина в том веровании, что надобно иметь грех и потрудиться, чтобы наследовать царствие небесное; из грехов он избрал убийство, чтобы получить в этом мире наказание и труды, чем надеялся блаженствовать в будущей жизни, и два года искал случая к убийству» [Варадинов, 1863, с. 655].

И еще одно интересное добавление к «наполеоновской» теме романа. Н.В. Варадинов пишет, что «в Москве появилась секта Наполеоновская: последователи ее (особенная отрасль хлыстов) поклонялись бюсту Наполеона, как скопцы портрету Селиванова,

искренне веруя, что со смертию его кончился век и люди стали мучиться, а не жить. Наполеона почитали выше всех святых, приводя в доказательство, что прибытие его в Россию ознаменовано явлением звезды, которая являлась только еще раз при Рождестве Иисуса Христа» [Варадинов, 1863, с. 655]. Это сообщение Н.В. Варадинова привел Н.Н. Подосокорский в статье «Отечественная война 1812 года в творчестве Ф.М. Достоевского», исследуя наполеоновскую тему в романе «Преступление и наказание» [Подосокорский, 2012].

В романе «Братья Карамазовы», казалось бы, тема старообрядчества ограничивается единичными упоминаниями хлыстовщины [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 82, 89]. Но для современников Достоевского, после легализации в печати темы церковного раскола и появления объективных серьезных исторических исследований, изданий старообрядческих сочинений, напоминание о недавней публикации А. Можаровского было вполне достаточным, чтобы понять, «откулева занесло» в монастырь захожего инока. И в «споре о вере» романного пространства «братьев Карамазовых», представленного и православием, и католицизмом, и старчеством, и юродивыми, тема старообрядчества есть совершенно логичный и необходимый элемент.

Подводя итог всему вышесказанному, позволю себе еще раз отметить, что Достоевский строил свой диалог с читателем посредством точных визуальных и/или эмоциональных образов, используя для этого тщательно выверенные общепонимаемые или общеизвестные детали и факты, не требующие от читателя специальных знаний.

Безусловно, многое восходило к его личным воспоминаниям и личному опыту, но адресовалось читателю на общекультурном языке эпохи.

Попытке проследить общекультурные основы диалога Достоевского с современными ему читателями, от личного к общепонимаемому, было посвящено настоящее исследование.

Список литературы

1. Абрамов, 1857 – *Абрамов Н.А.* Описание Берёзовского края // Записки Императорского русского географического общества. СПб. 1857. № 12. С. 327-448.

2. Библиотека Ф.М. Достоевского, 2005 – Библиотека Ф.М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание. Спб.: Наука, 2005. 338 с.

3. Братановский, 1902 – *Братановский А.* Приходский Храм воскресения Христова, что на р. Обноре, Ярославской губ., Любимского уезда, где почивают мощи преподобного Сильверста Обнорского. 3-е изд., доп. Ярославль, 1902. 44 с.

4. Варадинов, 1863 – *Варадинов Н.В.* История Министерства внутренних дел. 8-я, дополнительная книга: История распоряжений по расколу. Спб.: тип. М-ва внутр. дел, 1863. 676 с.

5. Горностаев, 1917 – *Горностаев Ф.Ф.* Архитектура Москвы // По Москве. Прогулки по Москве и ея художественным и просветительным учреждениям. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1917. С. 66-84.

6. Деханова, 2009 – *Деханова О.А.* Закуска как форма и содержание // Достоевский и современность. Материалы XXIII Международных Старорусских чтений 2008 года. 2009. С. 164.

7. Деханова, 2013 – *Деханова О.А.* Роман «Подросток». Идея еды // Достоевский и мировая культура. 2013. № 30. Ч. I. С. 331-332.

8. Достоевская, 1981 – *Достоевская А.Г.* Воспоминания. М.: Художественная литература, 1981. 518 с.

9. Достоевский, 1972-1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

10. Достоевский, 1999 – *Достоевский А.М.* Воспоминания. М.: Аграф, 1999. 432 с.

11. Завалишин, 1862 – *Завалишин И.И.* Описание Западной Сибири. М.: Издание Общества распространения полезных книг, 1862. 414 с.

12. Кокорев, 1959 – *Кокорев И.Т.* Москва сороковых годов. М.: Московский рабочий, 1959. 279 с.

13. Крапивин, 2014 – *Крапивин Г.Н.* К чему приложил руку игумен Пафнутий? // Русская литература. 2014. № 4. С. 145-151.

14. Любецкий, 1877 – *Любецкий С.М.* Московские окрестности, ближние и дальние, за всеми заставами, в историческом отношении и современном их виде. М.: Тип. Индриха, 1877. 322 с.

15. Можаровский, 1878а – *Можаровский А.* Плач на разорение скитов // Русская старина. 1878. Т. XXII. № 6. С. 342-345.

16. Можаровский, 1878б – *Можаровский А.* Скитский трапезник // Русская старина. 1878. Т. XXII. № 7. С. 464-465.

17. Подосокорский, 2012 – Подосокорский Н.Н. Отечественная война 1812 года в творчестве Ф.М. Достоевского // Православие.ru. Дата публикации: 03.08.2012. URL: https://pravoslavie.ru/55210.html (Дата обращения: 04.12.2019)

18. Ратшин, 1852 – *Ратшин А.М.* Полное собрание исторических сведений о всех бывших в древности и ныне существующих монастырях и примечательных церквах в России. М.: В университетской типографии, 1852. 564 с.

19. Строев, 1877 – *Строев П.М.* Списки иерархов и настоятелей монастырей российския церкви. Спб.: Типография В.С. Балашева, 1877. 1056 с.

20. Федоров, 2004 – *Федоров Г.А.* Московский мир Достоевского. М.: Языки славянской культуры, 2004. 464 с.

21. Чудаков, 1992 – *Чудаков А.П.* Слово-вещь-мир. М.*:* Современный писатель*, 1992. 317* с.

22. [Яновский, 1990] – *Яновский С.Д.* Воспоминания о Достоевском // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 230-251.

References

1. Abramov N.A. Opisanie Berezovskogo kraia [Description of the Berezon region]. *Zapiski Imperatorskogo russkogo geograficheskogo obshchestva* [Notes of the Imperial Russian Geographic society], St. Petersburg, 1857, № 12, pp. 327-448. (In Russ.)

2. *Biblioteka F.M. Dostoevskogo: Opyt rekonstruktsii. Nauchnoe opisanie* [F.M. Dostoevsky's library: Attempt of reconstruction. Scientific description]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2005. 338 p. (In Russ.)

3. Bratanovskii A. *Prikhodskii Khram voskreseniia Khristova, chto na r. Obnore, Iaroslavskoi gub., Liubimskogo uezda, gde pochivaiut moshchi prepodobnogo Sil'versta Obnorskogo* [Parish church of the Resurrection of Christ that is on the Obnora river, Yaroslavl' county, Liubim disctrict, where the reliquiae of st. Silverst of Obnora rest]. 3d ed., revised. Iaroslavl', 1902. 44 p. (In Russ.)

4. Varadinov N.V. *Istoriia Ministerstva vnutrennikh del. 8-ia, dopolnitel'naia kniga: Istoriia rasporiazhenii po raskolu* [History of Interior Ministry. Book 8, additional: History of Raskol orders]. St. Petersburg, tip. Ministerstva vnutr. del Publ.,1863. 676 p. (In Russ.)

5. Gornostaev F.F. Arkhitektura Moskvy [Moscow architecture]. *Po Moskve. Progulki po Moskve i eia khudozhestvennym i prosvetitel'nym uchrezhdeniiam* [Around Moscow. Walks about Moscow and its artistic and educative institutions]. Moscow, Izdanie M. i S. Sabashnikovykh Publ., 1917, pp. 66-84. (In Russ.)

6. Dekhanova O.A. Zakuska kak forma i soderzhanie [Zakuska as form and content]. *Dostoevskii i sovremennost'. Materialy XXIII Mezhdunarodnykh Starorusskikh chtenii 2008 goda* [Dostoevsky and the modern age. Materials of the 23d International readings in Staraya Russa in 2008], 2009, pp. 164. (In Russ.)

7. Dekhanova O.A. Roman "Podrostok'. Ideia edy [The novel *The Adolescent*. The idea of food]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura* [Dostoevsky and world culture], 2013, № 30, part I, pp. 331-332. (In Russ.)

8. Dostoevskaia A.G. *Vospominaniia* [Memoirs]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1981. 518 p. (In Russ.)

9. Dostoevskii F.M. Poln. sobr. soch.: v 30 t. [Complete works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

10. Dostoevskii A.M. *Vospominaniia* [Memoirs]. Moscow, Agraf Publ., 1999. 432 p. (In Russ.)

11. Zavalishin I.I. *Opisanie Zapadnoi Sibiri* [Description of the Western Siberia]. Moscow, Izdanie Obshchestva rasprostraneniia poleznykh knig Publ., 1862. 414 p. (In Russ.)

12. Kokorev I.T. *Moskva sorokovykh godov* [Moscow of the forties]. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1959. 279 p. (In Russ.)

13. Krapivin G.N. *K chemu prilozhil ruku igumen Pafnutii?* [What did Superior Pafnutij sign?]. *Russkaia literature* [Russian literature], 2014, № 4, pp. 145-151. (In Russ.)

14. Liubetskii S.M. *Moskovskie okrestnosti, blizhnie i dal'nie, za vsemi zastavami, v istoricheskom otnoshenii i sovremennom ikh vide* [Moscow outskirts, near and far, beyond all pikes, in the historical view and their modern look]. Moscow, Tip. Indrikha Publ., 1877. 322 p. (In Russ.)

15. Mozharovskii A. Plach na razzorenie skitov [Lament on the ruin of skits]. *Russkaia starina* [Russian old times], 1878, vol. XXII, № 6, pp. 342-345. (In Russ.)

16. Mozharovskii A. Skitskii trapeznik [Skit manciple]. *Russkaia starina* [Russian old times], 1878, vol. XXII, № 7, pp. 464-465. (In Russ.)

17. Podosokorskiy N.N. Otechestvennaya voyna 1812 goda v tvorchestve F.M. Dostoyevskogo [The Patriotic War of 1812 in the work of F.M. Dostoevsky] // Pravoslaviye.ru. Data publikatsii: 03.08.2012 [Orthodoxy.ru. Date of publication: 08/03/2012]. URL: https://pravoslavie.ru/55210.html (Data obrashcheniya: 04.12.2019)

18. Ratshin A.M. *Polnoe sobranie istoricheskikh svedenii o vsekh byvshikh v drevnosti i nyne sushchestvuiushchikh monastyriakh i primechatel'nykh tserkvakh v Rossii* [Complete collection of historical data of all formerly and presently existing monasteries and remarkable churches in Russia]. Moscow, V universitetskoi tipografii Publ., 1852. 564 p. (In Russ.)

19. Stroev P.M. Spiski ierarkhov i nastoiatelei monastyrei rossiiskiia tserkvi [Lists of hierarchs and abbots of Russian monasteries]. St. Petersburg, Tipografiia V.S. Balasheva Publ., 1877. 1056 p. (In Russ.)

20. Fedorov G.A. *Moskovskii mir Dostoevskogo* [Dostoevsky's Moscow world]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2004. 464 p. (In Russ.)

21. Chudakov A.P. *Slovo-veshch'-mir* [Word – thing – world]. Moscow, Sovremennyi pisatel' Publ., 1992. 317 p. (In Russ.)

22. Ianovskii S.D. Vospominaniia o Dostoevskom [Memoirs of Dostoevsky]. F.*M. Dostoevskii v vospominaniiakh sovremennikov: v 2 t.* [Dostoevsky in his contemporaries" memoirs: in 2 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1990, vol. 1, pp. 230-251. (In Russ.)

УДК 801.731+82.2+821.161.1
ББК 83+8533+83.3(2=411.2)
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-202-208

Анна Гумерова, Татьяна Магарил-Ильяева

«...никто никогда не слыхал их слова и голоса»: «Убивец» Марка Розовского

Anna Gumerova, Tatyana Magaril-Il'yaeva

"...No One Has Ever Heard Their Word or Voice": Mark Rozovsky's "Ubivetz (The Murderer)".

Об авторах: Анна Леонидовна Гумерова, кандидат филологических наук, ученый секретарь научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура» ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, Москва.

E-mail: gratia4@yandex.ru

Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева, научный сотрудник центра «Достоевский и мировая культура» ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, Москва.

E-mail: vutka@yandex.ru

Для цитирования: *Гумерова А.Л., Магарил-Ильяева Т.Г.* «...никто никогда не слыхал их слова и голоса»: «Убивец» Марка Розовского (рецензия на спектакль) // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4 (8). С. 202-208

DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-202-208

About the authors: Anna L. Gumerova, PhD in Philology, Academic Secretary of the Centre "Dostoevsky and World Culture" at the Gorky Institute of World Literature RAS (Moscow).

E-mail: gratia4@yandex.ru

Tatyana G. Magaril-Il'yaeva, Associate Researcher at the Centre "Dostoevsky and World Culture", Gorky Institute of World Literature RAS, Moscow.

E-mail: vutka@yandex.ru

For citation: Gumerova A.L., Magaril-Il'yaeva T.G. "...No One Has Ever Heard Their Word or Voice": Mark Rozovsky's "Ubivetz (The Murderer)". Review. *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 4 (8), pp. 202-208

DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-202-208

В начале ноября в театре «У Никитских ворот» состоялась премьера спектакля «Убивец» Марка Розовского. Хотя слово «премьера» можно применить к этому событию лишь отчасти. История пьесы «Убивец» достаточно подробно описана в статье Орловой и Шром «“Убивец” как пример полисемиотической интерпретации романа Достоевского “Преступление и наказание”» [Орлова, Шром, 2018]: пьеса была написана в 1970-х годах, ставилась в 1980-х в Рижском театре, подвергалась критике, и вот снова возобновлена с небольшими, если судить по отдельным цитатам в упомянутой статье, изменениями. Должно быть, несмотря на упоминание в статье о «мифопоэтической традиции, в целом свойственной постановкам того времени», пьеса тогда была новаторской. Сейчас такая сценическая интерпретация кажется более привычной, меньше пугает своей нестандартностью и, должно быть, не производит того впечатления, которое оказывала тогда. Но именно поэтому более очевидной становится мысль режиссера, его собственное понимание Достоевского.

Хотя и о понимании Достоевского можно говорить с большой долей условности – в сопроводительном тексте к спектаклю приводится высказывание Марка Розовского: «Наше прочтение Достоевского зиждется на литературоведческом открытии Михаила Михайловича Бахтина, который назвал “Преступление и наказание” ПОЛИФОНИЧЕСКИМ романом» [Убивец]. Таким образом, на сцене мы наблюдаем Достоевского в трактовке Бахтина, который в свою очередь трактуется Розовским.

Непонятно, чему должен служить такой многоступенчатый подход к роману. Формулировки Бахтина в отношении творчества Достоевского, очевидно впечатлившие режиссера (например, «сочетание авантюрности, притом часто бульварной, с <...> исповедью» [Бахтин, 2002, с. 119]), оказываются простыми клише, а не путями проявления/понимания текста писателя. Бахтин говорит о «бульварной авантюрности», поэтому на сцене должны быть девушки в вызывающих красно-черных нарядах, поющие частушки, при этом для создания частушечного фона перекраивается оригинальный текст Достоевского. Бахтин говорит о «полифонии», поэтому в пьесе смешиваются сцены, вырезаются куски текста, в которых содержатся важнейшие линии романа – и все это было бы возможно при переходе из одного вида искусства в другое, если бы внятно проявляло задачу – романа или сценической интерпретации. Бахтин говорит об «исповеди», поэтому спектакль начнется с Раскольникова, который

сообщает, что все события, которые будут происходить на сцене – его исповедь. Но ни девушки в ярких нарядах, ни смешение сцен и добавление новых, ни исповедь сами по себе не служат пониманию глубины замысла романа Достоевского.

В самом начале спектакля перед зрителем разворачивается история Сонечки. На сцене разыгрывается момент ее фактического «падения»: она снимает верхнюю юбку и садится на кровать к мужчине, в котором безошибочно узнается Свидригайлов. Мужчина склоняется над ней и закрывает зонтом, в этот момент происходит смена актрис, и на месте Сонечки оказывается пьяная девочка, которую потом постарается спасти Раскольников. Такое сопоставление может показаться логичным – но на самом деле получается, что в этот момент закладывается принципиальное искажение образа Сони, одно из наиболее ярких изменений, которые Розовский вносит в «Преступление и наказание» – и оно приводит к последующим нестыковкам в ходе самого спектакля, так как при искажении содержания образа фундаментальную роль его режиссер старается сохранить. При этом сам соблазн пьяной девочки «Свидригайловым» – вполне возможная трактовка, фактически воплощающая, проявляющая перед глазами зрителей реальный эпизод и слова Раскольникова из романа:

> <…> господин, которому, по всему видно было, очень бы хотелось тоже подойти к девочке <…> был лет тридцати, плотный, жирный, кровь с молоком, с розовыми губами и с усиками, и очень щеголевато одетый. Раскольников ужасно разозлился <…>
>
> Эй вы, **Свидригайлов**! Вам чего тут надо? – крикнул он [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 40].

Пьяная девочка в романе – жертва, в ее падении нет цели, нет ее воли, она обманутая и сломанная душа. Соня же становится проституткой осознанно и с конкретной целью – спасти семью. Именно это позволяет ей не стать проституткой на самом деле – в романе она всегда предельно целомудренна: «<…> со мной она как-то усиленно, как-то боязливо целомудренна и стыдлива!» [Достоевский, 1972-1990 т. 6, с. 283] – так, например, описывает ее Лебезятников в ответ на сальные шутки Петра Петровича. Единственный раз в романе, когда Сонечка предстает в «рабочем» наряде – это сцена смерти ее отца, причем Достоевский описывает этот наряд как нечто противоестественное ее натуре, но подобранное «под вкус и правила,

сложившиеся в своем особом мире» [Достоевский, 1972-1990 т. 6, с. 143]. Однако дело даже не в этих «психологических» нюансах; в романе Соня воплощает собой спасение и воскрешение Раскольникова: «<...> спасение для Достоевского есть только одно – открывающее вновь душе пути для соединения с Живым Богом. И Соня не только воплощает спасение, но и "прообразует" эти пути, являя воочию зримый Раскольниковым образ, икону» [Касаткина, 2004, с. 228].

В спектакле этот масштаб личности Сони стерт. На сцене – милая, добрая проститутка, хорошая, мягкая, улыбчивая и понимающая, такая же жертва, как и пьяная девочка. Она всегда в своем «карнавальном» наряде, а когда к ней приходит Раскольников, она наводит свой рабочий марафет и говорит с ним, как обычная уличная девка, намеренно простонародными интонациями. Крест от нее он не принимает. При этом Соня почему-то все равно собирается ехать с Раскольниковым на каторгу и уговаривает его покаяться. Если у Достоевского Соня – это любовь, способная вместить и принять каждого и открыть путь к воскресению, то в спектакле она – женщина, которая привыкла быть жертвой и не может выйти из замкнутого круга, поэтому она и решается на дальнейшие мучения со своим очередным мучителем. На этом фоне особенно смешно звучит постоянно присутствующая в спектакле молитва Сонечки о радости от светлых облаков и о непромокших туфлях. То есть из романа вроде понятно, что Соня про что-то «духовное» – ну, пусть благодарит Бога за то, что все хорошо.

Однако другое принципиальное отступление от текста вполне могло бы стать находкой режиссера, если бы было продумано им от начала и до конца. Топор Раскольникова, в романе направленный во время убийства старухи лезвием к убийце (то есть убивает он обухом), в спектакле развернут лезвием к жертве. Это, разумеется, более естественно – наоборот, разворот топора в романе подчеркнуто странен. В тексте Достоевского к этому развороту топора есть очень отчетливая рифма, подчеркивающая неслучайность этого момента. Раскольников говорит Соне: «Я себя убил, а не старушонку!» [Достоевский, 1972-1990 т. 6, с. 322]. В спектакле тоже есть прекрасная рифма к обратному (или, наоборот, прямому, более естественному) развороту топора – в сцене убийства старухи и позже, когда Порфирий Петрович напрямую называет Раскольникова убийцей, все присутствующие на сцене персонажи падают замертво; и то же происходит в финале, когда Расколь-

ников сам признается в убийстве. То есть по логике спектакля – Раскольников убивает весь мир. Но его реплика Соне остается той же, что в романе – «я себя убил», хотя оснований для нее больше нет. Может быть, здесь было бы лучше продолжить отступление от текста романа, изменить слова Раскольникова, чтобы линия убийства Раскольниковым всего мира полностью проявилась бы по всему спектаклю.

Недопростроенным – недоперестроенным – оказался и образ Свидригайлова, в результате чего развязка его жизни оказывается абсолютно не оправданной. В романе Свидригайлова обвиняют в разных страшных преступлениях, но на глазах читателя он совершает и пытается совершать только благородные поступки (хочет спасти Дуню, обеспечивает детей Катерины Ивановны и свою «невесту»). Он сам в ужасе от своей натуры – баня с пауками и пятилетняя развратная девочка вызывают в нем неподдельный страх, несовместимый с жизнью. В спектакле же – это мерзавец-бонвиван, пьяную девочку он развращает на глазах у зрителя, сопровождая это издевательскими самооправдательными репликами – «зачем она так хороша!», а видениями про баньку и пятилетнюю девочку Свидригайлов наслаждается и лишь дразнит ими Раскольникова. В финале же он просто берет пистолет и стреляется. Зачем? Его жизнь была очень веселой, судя по такой трактовке.

Следуя идее Бахтина, режиссер делает весь спектакль исповедью Раскольникова; собственно, в начале спектакля об этом и сообщает главный герой. Встает вопрос, почему возникает такое повествование постфактум? Исповедь – это рассказ о прошедшем, о том, что осмысленно и прожито. Из какой временной точки Раскольников в спектакле рассказывает нам свою историю? На каторге? После нее? Он как-то изменился? Получается, что нет – он в том же бреду. И другой вопрос – с какой точки зрения ее видим мы? Это точка зрения Раскольникова (если это исповедь), или же слова об исповеди пропадают впустую?

Центральная тема «Преступления и наказания» в спектакле радикально снижена – от возможности воскресения до идеи выздоровления от болезни. Идея болезни проходит через весь спектакль как центральный мотив. При чтении Соней главы из Евангелия о воскрешении Лазаря делается акцент на то, что тот был болен (в то время как история его воскресения максимально нивелируется), причем первый стих – «был же болен некто Лазарь

из Вифании» (Ин. 11:1) – читается два раза и акцентируется Соней как озарение о состоянии Раскольникова: «Был болен!». В сущности, это все, что читается из Евангелия о воскрешении Лазаря. Болезнь в спектакле – это неверные идеи, а неверные идеи ведут к Революции, причем к реальной. Эта линия четко простраивается режиссером – он заставляет Порфирия Петровича и Разумихина беседовать о революционных событиях XX столетия. Поэтому эпилог, в котором, по замыслу Достоевского, происходит все разрешение романа – воскресение Раскольникова – оказывается не нужен; спектакль завершается на моменте признания в убийстве – этого достаточно для выздоровления. При этом признание Раскольникова происходит именно после монолога шарманщика о трихинах. Стоит отметить, что в спектакле сцена выздоровления-признания создана очень тонко и красиво: когда шарманщик говорит: «Спастись во всем мире могли только несколько человек, это были чистые и избранные <…> но никто никогда не слыхал их слова и голоса» [Достоевский, 1972-1990 т. 6, с. 420], Раскольников произносит: «это я убил тогда старуху-чиновницу и сестру ее Лизавету топором, и ограбил» [Достоевский, 1972-1990 т. 6, с. 410]. Его голос, его признание, таким образом, звучат как продолжение слов о «немногих».

Нельзя, конечно, не отметить и другие удачные идеи и решения. Очень внятно и отчетливо сопоставляется убийство Миколкой лошади и смерть Катерины Ивановны – перед нами буквально одна и та же сцена. Последовательная смерть персонажей – Мармеладова, Катерины Ивановны, Свидригайлова, Пульхерии Андреевны – создает необходимое ощущение все того же «убийства всего мира», разве что Свидригайлов отчасти выбивается из этой линии. Интересная находка – два «магриттовских» беса (актеры одеты, как герои картин Рене Магритта – мужчины в котелках, с закрытыми лицами) – которые периодически начинают управлять волей Раскольникова, да и других героев.

Очевидно, что режиссеру почему-либо важно возвращаться к теме романа Достоевского снова и снова. Однако вновь эта тема не получает окончательного завершения, как, видимо, не завершен и путь Розовского к «Преступлению и наказанию». Поэтому можно только полностью согласиться с его призывом почаще читать самого Достоевского – и отчасти дополнить: не останавливаясь на интерпретациях даже и великих ученых.

Список литературы

1. Бахтин, 2002 – *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в 7-и томах. Том 6: Проблемы поэтики Достоевского. М.; Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. 800 с.

2. Достоевский, 1972-1990 — *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.

3. Орлова, Шром 2018 – *Орлова Н.Х., Шром Н.* «Убивец» как пример полисемиотической интерпретации романа Достоевского «Преступление и наказание» // "ПРАΞНМА. Проблемы визуальной семиотики" (ПРАΞНМА. Journal of Visual Semiotics). Томск; Томский государственный педагогический университет. 2019. Вып. 1 (19). С. 156-172.

4. Касаткина, 2004 – *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

5. Убивец – Убивец. По роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». URL: http://www.teatrunikitskihvorot.ru/spektakli/ubivec/ (дата посещения: 04.12.2019)

References

1. Bakhtin M. M. *Sobranie sochinenii v 7-i tomakh. Tom 6: Problemy poetiki Dostoevskogo* [Collected works in 7 volumes. Volume 6: problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow, Russkie slovari, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2002. 800 p. (In Russ.)

2. Dostoevskii F. M. *Poln. sobr. soch.: V 30 t.* [Complete works: in 30 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)

3. Orlova N.Kh., Shrom N. «Ubivets» kak primer polisemioticheskoi interpretatsii romana Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie» ["The murderer" as an example of polysemiotic interpretation of Dostoevsky's novel *Crime and punishment*]. *ПРАΞНМА. Problemy vizual'noi semiotiki* [ПРАΞНМА. Problems of visual semiotics]. Tomsk, Tomskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet Publ., 2019, is. 1 (19), pp. 156-172. (In Russ.)

4. Kasatkina T.A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova «realizma v vysshem smysle»* [On the creative nature of the word. Ontology of the word in the works of F. M. Dostoevsky as the basis of “realism in the highest sense”]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)

5. Ubivetz. Po romany F.M. Dostoevskogo “Prestulenije I nakazanie” [The Murderer. By F.M. Dostoevsky’s novel *Crime and Punishment*]. Available at: http://www.teatrunikitskihvorot.ru/spektakli/ubivec/ (date of access: 04.12.2019) (In Russ.)

УДК 801.731
ББК 83
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-209-215

Татьяна Ковалевская

Рецензия на книгу Т.А. Касаткиной «Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания» (М: Водолей, 2019. 336 с.)

Tatyana Kovalevskaya

T.A. Kasatkina. Dostoevsky as a Philosopher and Theologian: Artistic Method of Speaking (Moscow: Vodoley, Publ., 2019. 336 p.). Review

Об авторе: Татьяна Вячеславовна Ковалевская, доктор филос. наук, доцент, профессор кафедры иностранных языков ФМОиЗР ИАИ, Российский государственный гуманитарный университет (Москва).
E-mail: tkowalewska@yandex.ru

Для цитирования: *Ковалевская Т.В.* Рецензия на книгу Т.А. Касаткиной «Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4(8). С. 209-215
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-209-215

About the author: Tatyana V. Kovalevskaya, Doctor of Philosophical Sciences, Docent, Full Professor, Foreign Languages Department of the School of International Relations and Regional Studies, Institute for History and Archives, Russian State University for the Humanities (Moscow).
E-mail: tkowalewska@yandex.ru

For citation: Kovalevskaya T.V. T.A. Kasatkina. Dostoevsky as a Philosopher and Theologian: Artistic Method of Speaking. Review. *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 4(8), pp. 209-215
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-209-215

Книга Т.А. Касаткиной состоит из трех частей: «Методология анализа и интерпретации художественного текста», «“Записки из подполья” как христианский текст» и «Художественные тексты “Дневника писателя”». Каждая часть, в свою очередь, подразделяется на ряд глав и подглав, и эта система детально описывает процесс движения мысли автора.

Это очень необычная книга. Необычна она, во-первых, уже тем, какое солидное место отводится объяснению теоретических оснований работы – первая часть занимает практически треть книги.

Еще более необычна она, во-вторых, тем, что теория чтения представлена как взаимоотношение двух равных личностей, двух субъектов, и, собственно, первая глава первой части так и называется: «О субъект-субъектном методе чтения». «Главным инструментом субъект-субъектного метода является сама личность исследователя, вольно умаляющаяся перед познаваемым для того, чтобы не исказить и не экранировать передаваемое ей таким образом знание – и одновременно расширяющаяся для того, чтобы мочь взаимодействовать с открывающимся целым в максимально широком диапазоне, предоставлять исследуемому максимально доступную исследователю шкалу» (с.12).

В-третьих, книга неожиданна и замечательна тем, что предназначена не только для академического сообщества, но и для сообщества преподавательского и обучающегося. В этом отношении книга принципиально важна для зачастую замкнутой в себе научной среды, чьи труды нередко остаются заключенными в рамках сугубо академической аудитории, в лучшем случае выходя за ее пределы в списках литературы в курсовых, выпускных квалификационных и диссертационных работах, а по сути, оставаясь все в той же «башне из слоновой кости».

Такое положение дел плохо не только потому, что создает у людей, не включенных в сферу гуманитарных наук, впечатление об их бесполезности и ненужности. Это плохо прежде всего потому, что не соответствует духу и смыслу классической литературы (не только русской, но русской прежде всего, занимающей в культуре место целого спектра наук от философии до социологии, культурологии и даже богословия), направленной прежде всего на взаимодействие с личностью читателей, а не, в отличие, например,

от играющей с читателями литературы постмодернизма, на игру в шарады с их интеллектом. Субъект-субъектное чтение, по мнению Т.А. Касаткиной, имеет тектонические последствия: «В результате взаимодействия в процессе такого познания на каждом новом витке герменевтического круга меняется не только видение соотношения общего и частностей в познаваемом – но меняется и сама личность исследователя» (с.12).

В этом отношении книга Т.А. Касаткиной конгениальна и принципиально важной черте творчества именно Достоевского – признания за читателем такой же субъектности, какой обладает автор. Но в признании взаимной субъектности принципиально подчеркивается несовпадение с традиционной интерпретацией знаменитой формулы Барта «Автор умер», из которой, неважно уже, по воле автора этой сентенции или вопреки ей, возникло представление о том, что всякий смысл в литературное произведение вносит читатель, и только он. Ключевое значение в рецензируемой книге имеет именно сохранение субъектности как автора, так и читателя.

Во многом книга противостоит текущим принципам анализа, например, в ней утверждается возможность стопроцентного понимания авторского замысла. «...[Ч]итатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение», – писал Достоевский (цитируется на с. 33), и его высказывание становится пределом исследования художественного текста. И хотя книге свойственна некая жесткость формулировок, она неизбежна при той задаче, которую ставит себе автор – стремиться именно к этому пределу понимания. Эта способность, словно бы незаметно, идти против, казалось бы, ключевых установок современного литературоведения потому, что они не соответствуют той художественной стихии, с которой встречается исследователь – еще одно из многочисленных достоинств книги, где чтение и исследовательская работа идут не так, как принято, а так, как до́лжно, потому, что именно такое чтение предполагал для своих произведений Достоевский.

Задача максимального понимания также ставится в той системе координат, в какой писал сам Достоевский – в принципиально христианской системе координат, что также важно в современной культуре, которую часто именуют «пост-христианской». Такой взгляд на

автора и читателя вряд ли возможен в иной системе представлений, на какую бы степень гуманизма она ни претендовала, и в этом автор также в глубинных основаниях своей работы принципиально конгениален той личности, с которой встречается в ходе чтения и исследования. Казалось бы, об этом можно и не писать, но, после столкновений и в исследовательском, и в преподавательском опыте с последовательной антирелигиозностью значительной части современной науки (без всякого реального уважения к личности исследуемых авторов, будь они хоть трижды христианами, при том что декларируется уважение ко всему спектру взглядов), уже невозможно не обратить внимание на то, что в этой книге Достоевский программно читается как христианский автор, а его произведения – как тексты христианские. В книге, обращенной и к обучающимся, это крайне важное измерение. Уважение к субъектности не предполагает отказа от должного ради этого уважения.

Понимание Достоевского как писателя христианского вкупе с преобразующей природой чтения его произведений очень важны еще в одном аспекте. Ранее говорилось о том, что книга Т.А. Касаткиной помогает увидеть значимость гуманитарных наук. Но некоторые гуманитарные науки, например филология, представляют собой в значительной степени (если не исключительно) «надстройку» над своей основой, в данном случае литературой, а один из сегодняшних вопросов часто ставится так: «А нужна ли нам вообще классическая литература?». Этот вопрос можно возмущенно отмести, нелестно охарактеризовав умственные способности и уровень развития задающего его человека, но такая реакция только покажет, что осмысленного ответа нет и укрепит сомневающегося в его сомнениях. Потому что если мы читаем литературу исключительно как порождение социально-исторических условий конкретной эпохи и воплощение этих самых условий в художественных образах, то, кроме музейного, никакого иного интереса такая литература представлять не может и не может иметь никакой насущности для читателей, живущих в других исторических контекстах. Но метафизическое прочтение литературы делает ее актуальной для людей всех эпох. Мы читаем Достоевского не потому, что подпольный человек – порождение 1840-х годов, а нам интересно, какие были эти годы, хотя нас с ними лично и эмоционально практически ничего не связывает. Мы читаем

Достоевского потому, что «Записки из подполья» показывают нам смысл человеческого бытия на земле в любое время, безотносительно исторических условий, влияющих только на конкретные формы проявления вечных общечеловеческих устремлений. Приходя к ученикам с текстом Достоевского, книга помогает им увидеть ответ, который давал Достоевский на вопрос «Зачем живет человек?».

Обращенность к обучающимся (пусть это слово несколько казенное, но я не хочу писать «школьники» или «студенты», потому что читать эту книгу могут все) описывается во второй главе первой части: «Организация совместной научной и учебной работы в рамках субъект-субъектного метода: увеличение мерностей герменевтического круга». И эта работа также субъектна – за обучающимися признается та же субъектность, что и за автором, и за исследователем, совместную работу организующим. Однако здесь важно то, что, признавая субъектность, автор не приравнивает ее к субъективности, что часто происходит, когда в работе с учащимися преподаватель выбирает себе роль только модератора высказываний, не основанных ни на чем, кроме субъективности ученика.

Может показаться, что в рецензии непропорционально большое место уделяется теоретическим основаниям исследования, тогда как необходимо сказать о ее междисциплинарности (иконопись, живопись, богословие входят в ткань текста как его неотъемлемая часть), о том, как личные записи и неоконченная публицистика естественно входят в контекст истолкования художественного текста (запись «Маша лежит на столе...» и заметки к незавершенной статье «Социализм и христианство» становятся существенно необходимым контекстом понимания «Записок из подполья»), об описании элементов богословско-философского языка Достоевского (анализ понятия «личность» у писателя), о блестящем прочтении анализируемых текстов, но для меня очень важным в этой книге представляются не только богословско-философское прочтение прежде всего «Записок из подполья», но именно первоначальное представление этого анализа в теоретических категориях, что особенно ярко и наглядно дает представление не только об используемой собственно автором методологии, но и о всей значимости гуманитарных наук и, что еще важнее, литературы как таковой, которые способствуют развитию того преображения человеческой личности, которому посвящено

все творчество Достоевского, и дают ответы на фундаментальные вопросы человеческого бытия.

Жанр рецензии предполагает традиционное перечисление достоинств, за которым следует столь же традиционное перечисление недостатков. В своей рецензии я нарушу эту традицию, потому что под недостатками я понимаю наличие фактических ошибок, противоречие в логике текста, намеренные опущения фактов, не укладывающихся в канву работы, чего здесь нет. Мне интересно было бы увидеть имя М.М. Бахтина не только в контексте анализа «Записок из подполья», но и в контексте теоретической части книги, потому что его теория полифонического романа, возможно, не менее статьи Р. Барта повлияла на развитие представлений о смерти всякого автора и господстве субъективности читателя (и уже неважно, соответствовало ли это взглядам самого Бахтина). Но объем книги ограничен, а интересы рецензентов не являются критериями оценки рецензируемого текста.

Книга Т.А. Касаткиной представляет очень важный вклад как в исследование творчества Ф.М. Достоевского, так и в теорию литературоведения и педагогики. В этом, как и в сфере охваченных в ней тем, она отвечает современным требованиям междисциплинарности исследований. Одновременно эта книга служит тому, чтобы вернуть гуманитарные науки в сферу «гуманитарности», то есть понимания их сущностной важности как для существования, так и для бытия человека.


В новой книге Т.А. Касаткиной предпринимается исследование философских и богословских смыслов «Записок из подполья» и художественных текстов «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского посредством субъект-субъектного метода, подробно описанного в первой части исследования. Во второй («Записки из подполья») и третьей (художественные тексты «Дневника писателя») частях исследуется, что такое философия произведений Ф.М. Достоевского, почему она существует в его текстах как внутренняя и имплицитная, как именно она там существует и посредством чего открывается для читателя. В первой части демонстрируются также возможности субъект-субъектного метода применительно к произведениям изобразительного искусства: иконе и религиозной живописи. Субъект-субъектный метод – метод исследования реальности, при котором познающий вступает с познаваемым в равноправное взаимодействие (а не подвергает его ряду воздействий, сам оставаясь за пределами непосредственного с ним контакта, как это предполагается при субъект-объектном методе познания). Целью субъект-субъектного метода является выяснить не внешние характеристики и объективные процессы в познаваемом, а его внутреннюю жизнь и самоощущение как уникального целого. Главным инструментом субъект-субъектного метода является личность исследователя, вольно умаляющаяся перед познаваемым для того, чтобы не исказить и не экранировать передаваемое ей знание – и одновременно расширяющаяся для того, чтобы предоставить исследуемому максимально доступную исследователю шкалу. В результате взаимодействия в процессе такого познания на каждом новом витке герменевтического круга меняется не только видение соотношения общего и частностей в познаваемом – но меняется и сама личность исследователя. На каждом новом витке взаимодействия с познаваемым познающей личности становятся доступны новые данные и новые уровни обобщения. Этот метод наиболее адекватен подлинно гуманитарному знанию, изначально ставившему перед собой задачу не «приобретения объективных знаний», но формирования человеческой личности. Именно личность конкретного познающего определяет как способ взаимодействия, так и точки «входа» в познаваемое – поэтому радикально меняется представление о взаимной работе познающих в исследовательской группе (в классе), организация этой работы и роль ведущего ученого/преподавателя/учителя в ней. Точкой входа в изучаемое всегда является момент нашего непонимания.
9785917634883
Т. А. КАСАТКИНА
ДОСТОЕВСКИЙ КАК
ФИЛОСОФ И БОГОСЛОВ
Т. А. КАСАТКИНА
*
ДОСТОЕВСКИЙ
КАК ФИЛОСОФ
И БОГОСЛОВ:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
СПОСОБ ВЫСКАЗЫВАНИЯ

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2РОС=РУС)
DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-216-223

Валентина Борисова

О XVII Международном Симпозиуме Достоевского*

Valentina Borisova

About the 27th International Dostoevsky Symposium

Об авторе: Валентина Васильевна Борисова, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской литературы БГПУ им. М. Акмуллы (Уфа).
E-mail: borisova@ufacom.ru

Аннотация: Статья представляет собой обзор докладов XVII Международного симпозиума Международного общества Достоевского (14-19 июля, 2019, Бостон). Научный форум был приурочен к 150-летию с момента первой публикации романа «Идиот». В обзоре показаны основные тенденции современного достоевсковедения. Прежде всего, это доклады, продолжающие интерпретационный спор о специфике центрального образа романа и по-прежнему резко разделяющие сторонников «критического» и «апологетического» отношения к князю Мышкину. Также интересны исследования проблем перевода, кросскультурной интерпретации романа, динамики его восприятия в XX-XXI вв. и влияния на современную литературу, междисциплинарные доклады, анализирующие роман с позиций других гуманитарных наук. Значительная часть докладов традиционно была посвящена проблемам поэтики романа, причем, в среде американских исследователей Достоевского, судя по всему, наметилась тенденция к переосмыслению бахтинской методологической традиции. В ряде выступлений освещались результаты исследований философского контекста романа «Идиот» и других текстов Достоевского.

В статье также подчеркивается высокое значение историко-биографических докладов, проливающих свет на неизвестные обстоятельства реального контекста романа «Идиот». Особо в статье выделен ряд методологически новаторских докладов, фактически открывающих новые направления в исследованиях Достоевского. Вслед за виднейшими отечественными и зарубежными учеными автор констатирует высокий

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 18-012-90013 Достоевский / The research was carried out with financial support from Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project No.18-012-90013 Dostoevsky.

научный уровень симпозиума, акцентируя внимание на исключительной ценности подобного научного диалога. В то же время в статье сделан вывод о недостаточно тесных связях между отечественным и англоязычным (прежде всего, американским) достоевсковедением. Во многом совпадая тематически, исследователи разных стран зачастую не знают о результатах работы своих коллег. С этой точки зрения, монотематические научные встречи, подобные бостонскому симпозиуму 2019 года, чрезвычайно полезны.

Ключевые слова: Достоевский, Международное общество Достоевского, тематический обзор, интерпретация и восприятие.

Для цитирования: *Борисова В.В.* О XVII Международном Симпозиуме Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4(8). С. 216-223

DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-216-223

About the author: Valentina V. Borisova, Doctor of Philological Sciences, Professor, Head of the Russian Literature Department of M. Akmullah Bashkir State Pedagogical University (Ufa).

E-mail: borisova@ufacom.ru

Abstract: The article contains an overview of the reports of the XVII International Symposium of the International Dostoevsky Society (July 14-19, 2019, Boston). The scientific forum was dedicated to the 150th anniversary of the first publication of the novel *The Idiot*. The review shows the main thematic trends of contemporary studies on Dostoevsky. First, the reports continue the dispute about the specifics of the central character of the novel and still sharply divide the sympathizers of the “critical” and “apologetic” view of Prince Myshkin. Another matter of interest is the study of translation problems, cross-cultural interpretation of the novel, dynamics of perception of the novel in the 20th century and its influence on modern literature, interdisciplinary reports analyzing the novel from the standpoint of other humanities. A significant part of the reports has traditionally been devoted to the problems of novel poetics, and it seems that among American researchers there is a tendency to rethink the methodological tradition of Bakhtin. Relatively fewer speeches contained interesting results of studies about the philosophical context of *The Idiot* and other Dostoevsky’s texts.

The article also emphasizes the high significance of historical and biographical reports, which shed light on unknown circumstances of the real context of the novel. The article especially highlights a number of methodologically innovative reports that actually open up new directions in Dostoevsky’s research. Following the opinions of the most prominent domestic and foreign scholars, the author states the high scientific level of the symposium, emphasizing the exceptional value of such a scientific dialogue. At the same time, the article concludes that there are not enough close links between domestic and English-speaking (primarily American) studies of Dostoevsky. Researchers from different countries often do not know the works of their colleagues, even when they have common research objects. From this point of view, monothematic scientific meetings, such as the Boston Symposium 2019, can be extremely useful.

Key words: Dostoevsky, International Dostoevsky Society (IDS), thematic review, interpretation and perception.

For citation: Borisova V.V. About the 27th International Dostoevsky Symposium. *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2019, No 4(8), pp. 216-223

DOI 10.22455/2619-0311-2019-4-216-223

В Бостонском университете (США) 14-19 июля 2019 года состоялся XVII Симпозиум Международного общества Ф.М. Достоевского (International Dostoevsky Society, IDS), посвященный 150-летию романа «Идиот». Организаторами Симпозиума выступили ведущие американские литературоведы: Юрий Корриган (Boston University), Евгения Черкасова (Suffolk University), Вильям Тодд (Harvard University), Светлана Евдокимова (Brown University), Дебора Мартинсен (Columbia University), Кэрол Аполлонио (Duke University), Брайан Армстронг (Augusta University).

120 ученых из США, Великобритании, Венгрии, Швеции, Германии, Польши, Шотландии, Франции, Канады, Италии, Испании, Бельгии, Хорватии, Украины, Болгарии, Австралии, Аргентины, Бразилии, Японии, Китая, в том числе 20 исследователей из России (Москвы, Санкт-Петербурга, Уфы, Ярославля, Томска, Петрозаводска) представили разнообразные, в разной степени эффективные, но заслуживающие внимания подходы к прочтению романа «Идиот». Однако полный обзор всех докладов в данном случае сделать невозможно, поскольку заседания Симпозиума, за исключением пленарных, проходили, как это бывает на всех больших научных форумах, параллельно.

Параллельными, то есть мало пересекающимися, по мнению С.А. Кибальника, который единственный из российских достоевсковедов прочитал свой доклад на английском языке, остаются англоязычное и русскоязычное изучение творчества Достоевского. Действительно, большинству исследователей, за исключением литературоведов-переводчиков (Кэрол Аполлонио, Дебора Мартинсен, Алехандро Гонсалес, Флоренция Гарсиа, Каталин Кроо, Геза Хорват, Евгения Черкасова, Светлана Евдокимова и др.) было трудно, особенно на слух, воспринимать выступления коллег. Некоторым выходом из этой ситуации стали, например, дополнения в виде презентаций на английском языке к докладам, сделанным на русском Еленой Федоровой и Владимиром Захаровым.

Спектр тематических направлений пленарных и секционных заседаний в ходе Симпозиума оказался достаточно репрезентативным для современного состояния изучения жизни и творчества Достоевского в целом и романа «Идиот» в частности. Так, большое количество научных сообщений было посвящено проблемам перевода и рецепции про-

изведений русского писателя в инокультурной среде. Кэрол Аполлонио («Dostoevsky's Second Century in English») в этой связи убедительно говорила о втором веке Достоевского, имея в виду как сами переводы, так и интерпретации текстов, которые в XXI веке читаются на многих языках мира, о чем шла речь в целой серии других сообщений. Так, Энзая Саркозине (Будапешт) подчеркнула, что при переводе концептов «Бог», «Господь» на монгольский язык неизбежно актуализируется буддистский подтекст и уходит христианский смысл. Профессор Чжоу Гвичао, комментируя четыре варианта перевода фамилии «Мышкин» на китайский язык, отметил, что при всем фонетическом сходстве их семантика различна и связана с разными интерпретациями классического образа, созданного Достоевским, что, по мнению ученого, свидетельствует о его богатых имплицитных возможностях.

По-прежнему показательно для мирового достоевсковедения осмысление опыта восприятия и интерпретации романа в интермедиальном культурном контексте. Большой интерес в этом плане вызвали доклады Елены Мурениной («Опыты прочтения романа на современной сцене»), Тамары Джерманович («Идиот» Тарковского и Достоевского), Анны Зелински-Эллиот («Настасья Вайды и Тамасабуро: интерсемиотический перевод»). Широким по охвату материала был видеодоклад Людмилы Сараскиной «Роман “Идиот” в сценических и экранных воплощениях: история, принципы, мировая практика».

Приоритетными для обсуждения на Симпозиуме стали проблемы интерпретации романа «Идиот» и его главного героя, князя Мышкина. Новые варианты прочтения произведения Достоевского были представлены во многих докладах, неравноценных, однако, по степени научной аргументации. Если, например, Дебора Мартинсен убедительно раскрыла трагедию непрощения в произведении Достоевского, то Наталья Казакова, декларируя бессилие добра в нем, апеллировала в основном к собственным субъективным впечатлениям (показательна ее аргументация «Мне кажется...» и т.п.).

Еще заметней стала предельная поляризация альтернативных прочтений «Идиота», обусловленная, на наш взгляд, рецептивным конфликтом вокруг романа. «Идиот» в современном осмыслении по-прежнему остается в ситуации pro et contra: налицо одновременное выражение и христианской апологии, и демифологизации образа Мышкина.

С одной стороны, поддерживается и развивается представление о нем как попытке воплотить в художественной реальности образ «положительно прекрасного человека» (Брайан Армстонг, «Dostoevsky's *The Idiot* as a Critique of the Beautiful Soul»; Валентина Борисова, «Роман Ф. М. Достоевского “Идиот”: история и типология комментирования»; Тамара Баталова, «Поэтика эпилога романа Достоевского “Идиот” и др.), с другой стороны, главный герой развенчивается как воплощение ложного идеала (Джулия Базелика, «Красота, которая не спасет мир»; Денис Жерноклеев, «Нераскаявшаяся Магдалина Достоевского» и др.).

Эта галерея интерпретаций была дополнена другими докладами, в которых анализировалась сама история восприятия романа. Так, Елена Федорова представила исчерпывающее описание прочтений романа в современной российской средней и высшей школе. Рафаэлла Вассена на материале детских изданий 1880-1890-х годов отметила динамику коммерциализации наследия Достоевского. Доклад Томоюки Такахаси был посвящен типологическому сходству оценки Достоевского в «органической» критике Аполлона Григорьева и критике Хидео Кобаяси. Эти доклады объединяет не только интересная и малоосвоенная научной мыслью фактическая основа, но и попытки (в разной степени успешные) концептуализации истории восприятия Достоевского.

Заметной и необходимой альтернативой интерпретационному прочтению текста Достоевского явились доклады источниковедческой и текстологической направленности с добротным фактическим обоснованием основных положений. Образцовыми в этом отношении стали доклады Натальи Тарасовой «Проблемы текстологии романа “Идиот”» и Бориса Тихомирова «Творческая предыстория “Идиота”: один роман или два». В них на материале рукописных планов произведения рассмотрена эволюция авторского замысла, сказавшаяся и на эволюции образа главного героя и сюжета.

Традиционно целый ряд докладов был связан с различными аспектами поэтики Достоевского. Так, выступая на первом пленарном заседании («Dostoevsky Writ Small»), Робин Миллер подчеркнула, что каждая концептуальная «мелочь» у Достоевского создает мистическую ауру в его художественной вселенной, функционируя как строительный элемент фантастического реализма писателя.

Музыкальную семантику имен героев показал Стефано Алоэ в докладе «Ономастика романа “Идиот”», полагая, что имя создает образ, характер. Анализируя поэтику речевого поведения персонажей, Павел Фокин отметил принципиальные особенности индивидуального стиля Достоевского. Фабулу «Идиота» и ее отражения в прозе XXI века рассмотрел Сергей Шаулов, выявляя в ней трансформацию и использование традиции Достоевского.

Были затронуты и проблемы авторского повествования в его различных формах. Так, Слободанка Владив-Гловер, отвечая на вопрос «Как представить непредставимое», оценила искусство рассказывания историй в «Идиоте» на уровне героев-сочинителей. Повествовательные открытия писателя в романе «Идиот» отметил Брайан Эгдорф. О функционировании слова «вдруг» в тексте Достоевского, вызывающего разрыв, повторение и удивление, говорила Ирина Эрман.

Особое внимание было уделено визуальной поэтике автора пятикнижия. Картину Гольбейна в романе «Идиот» как экфрасис описал Людмил Димитров. Елена Быстрова рассмотрела лексемы «на мгновение» и «вдруг» как слова-фиксаторы фотографического мышления Достоевского и, анализируя сцену с китайской вазой, которую разбивает Мышкин, показала, что она включает в себя серию словесных «снимков», разделенных эллипсисами.

Во многих докладах шла речь о литературных подтекстах и литературных диалогах, расширяющих контекст изучения творчества Достоевского. Алехандро Гонсалес («О концепции фантастики у В. Одоевского и Достоевского») убедительно представил Достоевского как достойного наследника родоначальника русской философской фантастики. Большой интерес вызвал доклад Флоренции Брунелли о специфике перевода разговорной речи в произведениях «Живой мертвец» и «Бобок»: даже при использовании международного воровского жаргона она остается непереводимой как стихи.

В секциях «Достоевский и общество», «Восток и Запад» была затронута междисциплинарная проблематика. К примеру, Вадим Шнейдер исследовал роман «Идиот» в экономическом аспекте («Rogozhin’s Cash and Epanchin’s Factory: The Economic Imaginary of *The Idiot*»), Джентил де Фариа – с позиции юриспруденции («Law and Capital Punishment in *The Idiot*»), а Эми Роннер – с позиции современной психологии («The Renunciation of Existence in Dostoevsky’s Writings»).

В последнем докладе любопытен интерпретационный вывод о том, что поведение Настасьи Филипповны сходно с суицидальным.

Целый ряд научных сообщений был связан с философией и богословием Достоевского. В докладе Сергея Кибальника («If There Is No God Then Anything Is Lawful: Dostoevsky's Meta-Theme in Contemporary European Psychoanalytic Philosophy») знаменитая формула Ивана Карамазова «Если Бога нет, то все позволено» рассмотрена как центральная философская метатема Достоевского. Докладчик показал, какой смысл она обретает в образной структуре романа «Братья Карамазовы» и рассказа «Бобок». Ее новейшие литературно-философские интерпретации, несмотря на определенные искажения авторской мысли, были представлены как значимые попытки постижения современности.

Оригинальный комментарий «Записок из Мертвого дома» в контексте идей французского утопического социализма развернул Сюйян Ми. В сравнительно-типологическом свете прокомментировала «Записки из подполья» и Каталин Кроо. Александра Тоичкина рассмотрела философские претексты зрелого творчества Достоевского в докладе о влиянии на него сочинений немецких философов в переводе Н.Н. Страхова.

К контексту отечественной философии обратилась Анна Резниченко («Русские философы читают Достоевского»), сравнивая, в свою очередь, интерпретации символа заходящего солнца у П.А. Флоренского, С.Н. Дурылина, А.Ф. Лосева и др.

Самое актуальное направление работы Симпозиума было связано с темой Digital Dostoevsky. Так, возможности использования информационных технологий в изучении жизни и творчества Достоевского раскрыл Бенами Баррос, комментируя свой опыт цифровой визуализации языка писателя. На последнем пленарном заседании с докладом и презентацией «Проблемы и перспективы развития проекта Digital Dostoevsky» блестяще выступил Владимир Захаров, рассказав о проекте оцифровки тетрадей и рукописей Достоевского (http://dostoevsky-archive.ru). По его мнению, рукопись в исследовательских целях информативнее печатного текста. Действительно, многие интерпретационные споры снимаются при обращении к источникам. Были также представлены результаты работы веб-лаборатории и текстологической группы в Петрозаводском университете: на портале

http://philolog.petrsu.ru размещены конкордансы всех произведений Достоевского, Евангелие писателя с описанием его помет, эпистолярий, архивы журналов «Время», «Эпоха» и «Гражданин», новые собрания сочинений русских писателей-классиков и другие электронные научные издания.

Украшением Симпозиума стала серия концептуальных докладов. Так, Кэрил Эмерсон («Bakhtin's Dostoevsky and the Burden of the Virtues») четко обозначила новое отношение американских ученых к полифонической концепции М.М. Бахтина, учитывающее ее изначальный религиозно-этический подтекст.

Историко-биографический доклад Игоря Волгина «Жена в России больше, чем жена», вызвав всеобщий интерес, заставил задуматься над экстралитературными факторами творческого процесса, в том числе роли писательской жены в нем. В этом отношении А.Г. Достоевская – уникальна. Действительно, «роман “Идиот” должен был быть посвящен ей». Ее особая, именно литературная функция, к тому же этно-конфессиональным образом обусловленная, что подчеркнуто интертекстуальным названием доклада, несомненна.

Органичным дополнением яркого выступления Игоря Волгина стал добротный доклад Ирины Андриановой, которая, развернув широкий литературный контекст, подчеркнула роль жены-стенографистки в творческом процессе Достоевского, выявила особенности стенограмм А.Г. Достоевской, сохранившихся в архивах.

Принципиально новаторским явился доклад Ивана Есаулова «Юродство и шутовство в романе “Идиот”: объяснение, интерпретации, понимание». Ученый, доказывая необходимость расширения и коренного обновления терминологической системы при изучении поэтики Достоевского, реконструировал иерархию ценностей, характерную для русской культуры Нового времени.

В целом, по мнению Вильяма Тодда, XVII Симпозиум Международного общества Ф.М. Достоевского по сравнению с предыдущими продемонстрировал наиболее высокий научный уровень, что подтверждается как размахом его тем, так и глубиной их осмысления, открывающего новые перспективы и горизонты изучения наследия великого русского писателя.

ДОСТОЕВСКИЙ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Филологический журнал

2019 № 4

Основан в 2018 г.
Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-72614
от 04.04.2018
ISSN 2619-0311

Адрес редакции:
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской Академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.
e-mail: dostmirkult@yandex.ru

Компьютерная верстка: Н.Э. Чайковская
Дизайн обложки: Д.В. Тихомолова

Подписано в печать 12.12.2019
Формат 60 х 90 1/16. Усл. печ. л. 14,0
Тираж 500 экз.

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099 Москва, Шубинский пер., 6
Заказ №